

pg 507

# STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

*Seria  
teatru, muzică, cinematografie*

TOMUL 36  
1989

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

# COMITETUL DE REDACȚIE

*Redactor responsabil:* MIHNEA GHEORGHIU, membru corespondent al  
Academiei Române

*Redactor responsabil adjunct:* ION ZAMFIRESCU

*Membri:* MANUELA CERNAT, DINA COCEA, OCTAVIAN-LAZĂR  
COSMA, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, ION POPA,  
FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU, ZENO VANCEA, MIRCEA  
VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

*Secretar științific de redacție:* LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

*Secretar de redacție:* DANIELA ARTĂREANU

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie (Études et Recherches d'Histoire de l'Art, série Théâtre, Musique, Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESA, P. O. BOX 12—201, telex 10376, prsf l r, Calea Griviței, 64—66, București, România. En Roumanie vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament este de 35 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei, pe adresa : Institutul de Istoria artei, Calea Victoriei 100, București, R-71101, c.p. 22—129, sector 1.

APARE O DATĂ PE AN

94507

# STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

## SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 36

1989

### S U M A R

#### 40 DE ANI DE LA ÎNFIINȚAREA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

|                |                                                    |   |
|----------------|----------------------------------------------------|---|
| ION ZAMFIRESCU | Scurte reflecții pe marginea unei aniversări . . . | 3 |
|----------------|----------------------------------------------------|---|

#### STUDII

|                   |                                                                          |    |
|-------------------|--------------------------------------------------------------------------|----|
| ION TOBOȘARU,     | Coordonate estetice ale teatrului contemporan . .                        | 7  |
| GHEORGHE CEAUȘU,  | Conceptul de valoare în teatru . . . . .                                 | 13 |
| IOANA MĂRGINEANU, | Spectacolul — între metafora literară și metafora<br>scenică . . . . .   | 19 |
| DANIELA GHEORGHE, | Cîteva considerații asupra receptării spectacolului<br>teatral . . . . . | 23 |
| GEORGE CHIRIȚĂ,   | Aspecte formative în teatrul pentru copii . . .                          | 27 |



|                                |                                                                                                                                               |    |
|--------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| TITUS MOISESCU,                | Prezența lui Dimitrie Cantemir în literatura lexico-<br>grafică a secolului al XVIII-lea și prima jumătate<br>a celui de-al XIX-lea . . . . . | 35 |
| LUCIA-MONICA ALEXAN-<br>DRESCU | Climat muzical și viață cotidiană în corespondența<br>muzicienilor români (III) . . . . .                                                     | 53 |



|                 |                                                                       |    |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------------|----|
| FLORIAN POTRA,  | Literatura ca „experiență culturală” a cineas-<br>tului . . . . .     | 61 |
| MANUELA CERNAT, | Societatea cinematografică româno-italiană (CINE-<br>ROMIT) . . . . . | 71 |

#### CERCETĂRI DE ISTORIA MUZICII ȘI TEATRULUI

|                      |                                                                                                        |    |
|----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| GHEORGHE C. IONESCU, | Circulația unor manuscrise muzicale românești în<br>prima jumătate a secolului al XIX-lea . . . . .    | 75 |
| MIRCEA VOICANA,      | Correspondență inedită Richard Strauss la Bucu-<br>rești (I) . . . . .                                 | 85 |
| IOLANDA BERZUC,      | Considerații critice asupra publicului de teatru în<br>cronicile dramatice ale lui Mihail Dragomirescu | 95 |

#### CRONICA VIETII ȘTIINȚIFICE

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Agenda Coloquiilor științifice ale Institutului de Istoria Artei (1988)</i> . . . . .    | 101 |
| <i>Prime audiții de George Enescu (1988) (Clemansa-Liliana Firca)</i> . . . . .             | 101 |
| <i>Precizări în legătură cu valorificarea ineditelor lui George Enescu (Mircea Voicana)</i> | 102 |

|                                |                                                                                                               |     |
|--------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| GEORGE MIHAIL ZAMFI-<br>RESCU, | <i>Correspondență</i> (Ion Cazaban) . . . . .                                                                 | 105 |
| ION TOBOȘARU,                  | <i>Essais sur les arts du spectacle contemporain</i> (Ioana<br>Mărgineanu) . . . . .                          | 105 |
| MIHAI VASILIU,                 | <i>Pași în timp</i> (Ion Toboșaru) . . . . .                                                                  | 107 |
| ELENA MARIA ȘORBAN,            | <i>Vigiliale</i> (Titus Moisesescu) . . . . .                                                                 | 108 |
| YVES LENOIR,                   | <i>Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine<br/>de Béla Bartók (1940—1945)</i> (Francisc László) . . | 109 |



# 40 DE ANI DE LA ÎNFIINȚAREA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

## SCURTE REFLECȚII PE MARGINEA UNEI ANIVERSĂRI

de ION ZAMFIRESCU

**I**n anul de față, 1989, Institutul de istoria artei împlinește patruzeci de ani de existență.

Patru decenii, desigur, nu semnifică o cifră îndeajuns de cuprinzătoare pentru bilanțuri și judecăți definitive. Profilul și sarcinile instituției în cauză privesc mult mai departe. Este o cifră, totuși, pe lângă care nu aveam dreptul să trecem cu vederea. Denotă linii de evoluție, acte în desfășurare, voință de a merge înainte, deschideri de perspective.

Există aniversări și aniversări ! Unele au în mod predominant caracter omagial. Fac parte din protocoalele vieții statale, ale conștiinței publice, ale arhivei istorice. Rostul lor este să readucă în memoria comună, pentru recapitulări și acte de reculegere, imagini de oameni, de instituții, de evenimente care în vremea lor au constituit împliniri de seamă ori drumuri înspre asemenea împliniri. Altele, însă, ne aduc privirile mai pe pământ, în realități imediate. Aceste aniversări intră în ritmuri curente ale dezvoltării. Măsoară etape ; marchează trepte de integrare în procese ale societății ce-și continuă devenirea. Reprezintă, de aceea, nu atât popasuri festive, cât mai degrabă încordări și răspunderi. Aceste aniversări nu comportă numai decit exultanțe și sărbători ; ce reclamă, îndeosebi, e ca în lumina lor să privim cu luciditate la ce s-a împlinit până acum și să reflectăm cu încredere la ce avem de împlinit de acum înainte.

Aniversarea amintită, asupra căreia înțelegem să ne oprim în consemnarea de față, se înscrie în categoria acestora din urmă.

Institutul de istoria artei nu a luat naștere la întâmplare. Ideea lui stăruia de mai multă vreme în aer. Numai atât, bineînțeles, nu putea fi de ajuns. Trebuia ca acestei idei să i se asigure și un statut. Adică : să i se dea o doctrină corespunzătoare ; să i se creeze un cadru instituțional ; să intre în angrenajul activ al unei politici culturale ; să fie pusă în stare de funcționalitate. Sînt condiții, acestea, pe care construcția socialistă din țara noastră și le-a însușit. Sub semnul lor, chiar de la primele ei afirmări, instituția a putut să pășească cu siguranță pe un făgaș firesc și necesar.

Istoria — în accepția pe care încă de la început noul institut a înțeles să i-o atribuie — îmbrățișează un domeniu larg. Implică arhivă ; tot pe atâtă istoria reclamă și viața. Trebuie, într-adevăr, să descopere, să constate, să descrie, să clasifice, să sistematizeze, să pună în evidență documente. Totodată, istoria trebuie să pătrundă și în dezbaterea interioară a lucrurilor ; să ajungă, eventual, până la partea lor de mister, de inefabil, de fior metafizic. Așa cum în natură nimic din ceea ce este

nu rămîne în afara unei integrări totale, și în istorie, tot așa, nimic din ce a fost și din ce este nu-și poate pierde semnificația. Din moment ce un fapt de viață a trecut prin filtre ale inteligenței și ale sensibilității omenesti, dobîndind astfel un sens și o valoare, istoria este datoră să-l înregistreze și să-l interpreteze.

De-a lungul celor două milenii, cite numără pînă acum existența noastră ca popor, am fost confrunțați istoricește cu lanțuri întregi de contradicții și impasuri. În repetate rînduri, deci, am fost siliți să navigăm printre contrarietăți și injustitii. Datorăm puterea noastră de a le fi rezistat unui complex de factori : și pămîntului care ne-a hrănit, și legitimităților de ordin politic ce au prezidat la formarea așezărilor noastre statale, și sentimentul nostru profund că avem de înfăptuit și de reprezentat în lume o spiritualitate.

E vorba de o spiritualitate românească, în cuprinsul căreia creația noastră artistică a constituit întotdeauna un capitol integrant și caracteristic. Ne stau la dispoziție, în această privință, o seamă de recapitulări. Forma de agregare agrariană ce stă la baza materială și sufletească a așezării noastre autohtone ; vocația noastră innăscută pentru date și apeluri umaniste ale vieții ; spiritul mediteranean, sub acțiunea căruia ne-am aflat în mod statornic ca sub puterea unei atracții naturale ; atîtea împrejurări și situații vitrege, în care nu aveam altă putință de a ne salva ca popor decît retrăgîndu-ne în noi înșine și recurgînd la puterile morale ale vieții noastre interioare ; acestea, fiecare în parte și toate la un loc, au întreținut în firea poporului nostru o clară și perseverentă fibră artistică. O fibră artistică, anume, în măsură să străbată în toată psihologia noastră comună, ajutîndu-ne să găsim prin ea și lumină, și încredere, și consolare, și voință de luptă, și o filozofie senină de acceptare curajoasă a vieții.

Nu este locul aici, în această scurtă evocare aniversară, să intrăm în inventarii și analize, să înfățișăm tabloul lucrărilor întreprinse, să dăm nume de autori și cercetători. Cîteva trăsături generale, totuși, merită să fie amintite. În munca sa de specialitate, Institutul și-a impus programatic să includă o viziune interdisciplinară. Sint în joc și psihologia noastră ca popor, și filozofia sa de viață, și istoria sa în genere ; părți întregi din aceste domenii ar putea să ne rămînă străine, sau oricum ar putea să vegeteze în umbră, fără raportări la felul cum s-a reflectat în arta noastră națională ori au fost influențate de aceasta. De atîtea ori, de-a lungul existenței noastre istorice, am fost supuși la limitări și chiar constringeri în dreptul nostru la realizare. Aceasta, însă, nu a izbutit să întunece nici suflul autohton al creației noastre artistice, nici puterea ei de a privi în universalitate. Cercetarea românească are încă mult de lucru în a defini, cu toată precizia și cu toată adîncimea de rigoare, ce reprezentăm și ce loc deținem în complexitatea spirituală a lumii europene. Sub acest raport, se poate spune că activitatea Institutului de istoria artei, în anii de cînd acest institut a luat ființă, s-a aflat în mod consecvent, cu pătrundere, pe un drum drept și necesar.

Reflecțiile pe care ni le prilejuiește jubileul amintit al Institutului de istoria artei are deopotrivă în vedere și revista de față. „Studii și cercetări de istoria artei”, precum și versiunea în limbi străine „Revue roumaine d'histoire de l'art”, reprezintă întiile publicații ale Institutului. Reprezintă, implicit, atît o declarație de principii cît și o continuă anunțare programatică a ceea ce acest institut înțelege să însemne în viața culturală a țării. Un timp, fiecare tom al publicației reunea în el lucrări interesînd toate secțiile Institutului : artă plastică, teatru, muzică. Ulterior, pe măsură ce programele și cercetările instituției își lărgeau sfera de activitate, revista s-a constituit în două serii : seria I, artă plastică ; seria a II-a, teatru, muzică, cinematografie.

Dacă este adevărat că un institut de cercetare are datoria de a da la iveală lucrări durabile de sinteză — lucrări capabile să exprime gradul superior de cunoaștere la care s-a ajuns în domeniile de resort — nu este mai puțin adevărat că acel institut trebuie să-și asigure și un instrument exploratoriu — viu, dinamic, plurivalent — de natură ca în pregătirea acestor lucrări de sinteză să descopere materiale, să propună criterii de selecție, să așeze premise, să prevadă direcții ale dezvoltării, să definească în materie responsabilități științifice și axiologice. Putem avea sentimentul că revista de față și-a impus de la început să constituie un asemenea instrument. Fie și o privire sumară ne poate confirma și ne poate întări în acest sentiment. Aceste sumare acoperă domenii întinse și variate : creație folclorică, literatură, artă, muzică, cinematografie, interferențe de valori și discipline, raportări la chestiuni de istorie politică și socială, probleme de istorie și de fenomenologie ale artei, situări în perspective de filozofie a culturii și a istoriei, sondaje și interpretări comparatiste, figuri actuale și figuri actuale, investigații în arhive, propuneri de reconsiderări ș. a. Asupra unora din acestea,

cunoscute pînă la un punct și înaintea, materialele și studiile publicate în revistă au venit cu vederi noi, menite să proiecteze asupra lor imagini întregitoare. Altele, însă, erau inedite ; spiritul cercetător, întreținut și practicat în publicațiile Institutului, le-a scos din starea de umbră sau de necunoaștere în care vegetaseră pînă atunci, redîndu-le astfel patrimoniului național.

Patruzeci de ani de activitate ai acestei reviste în serviciul culturii noastre românești ! — nu este cazul, cum s-a mai spus aici, să întîmpinăm această aniversare în chip exultant și apologetic. Este cazul, însă, ca în lumina ei toți aceia care s-au devotat și continuă să se devoteze acestei activități să resimtă în conștiința lor un puternic motiv de satisfacție. Creația artistică se numără printre marile imanențe și justificări ale existenței noastre românești.

ION ZAMFIRESCU



## COORDONATE ESTETICE ALE TEATRULUI CONTEMPORAN

de ION TOBOȘARU

### I. PROLEGOMENE TEATROLOGICE

**S**pațiul istoriografiei teatrale, în ultimele decenii, și-a amplificat teritoriile, punând în valoare dramaturgia, creația scenică, teoria și critica de teatru. Panoramarea poeziei literaturii dramatice scoate în evidență autori și opere într-o impresionantă diversificare de tipuri și forme dramatice, depășind sistematizările pe care poetica de ramură încerca a le ordona în tipare imuabile.

Diversitatea dramaturgiei contemporane într-o largă deschidere atestă opere ce viiază într-o complementaritate eflorescentă, într-o îngemănare în a cărei „impuritate” tipurile clasice de genuri literare și-au estompat contururile, migrind în operă unitară, originală, capabilă a ivi realitatea contemporană în complexă procesualitate. Drama socială este, așadar, simultan psihologică, drama istorică se constituie ca literatură dramatico-politică și document istoric într-un periplu al ideilor desacralizant păginic și remitzant laic; comedia clasică a devenit gravă într-o luciditate satirică, sancționind extrapolările limită dintr-un spațiu moral solar; teatrul-reportaj, cultivând înnoitoare structuri dramaturgice, devine confratern cu teatrul politic, cu poezia ontologiei în fluviile mentalității realității etice împresurătoare. Antinomiile dramaturgiei și-au modificat conținutul și expresia, izvorite din istoria contemporaneității și timpul împresurător, tipologiile colective și individuale exponențiale poartă însemnele epocii, reflexivitatea filozofică și viziunea estetică generează semnificații și sensuri, expresivitatea dramaturgică înnoitoare concordă cu gestul cultural al contemporanilor, procesualitatea complexă a receptării vizează educația estetică. *Actualitatea* în modernitatea teatrului contemporan se conjugă cu *valoarea*, depășind sensurile consemnărilor diurne. Devine dramaturgia, în acest context, cronică timpului pe care îl scrutăm, proiectând mentalitatea societății în spiritul civismului activ, al umanismului de sorginte actuală, în comportamentul social și psihologic, în felul de a fi al eroilor congruent cu temperamentul specificității naționale. Dobîndește teatrul contemporan, astăzi, noi valori într-un sistem axiologic rimant cu idealurile de actualitate și perspectivă ce animă societatea civilă. Se constituie *teatrul*, pe linia tradiției, a continuității într-o discontinuitate modernă, drept *conștiința epocii*. Sintagma, în cultura românească, s-a ivit în epoca patruzecioptistă, cu programul *Daciei literare*, se continuă în formula modernă din perioada interbelică, rezidindu-se astăzi, în lumina unor noi imperative, impuse de societatea contemporană, culturală, și educativă prin vocație. Sensurile utopice și mesianice migrează într-un spațiu de conștiință culturală, creația literar-artistică și teatrul subordonându-se formelor de spiritualitate ce cultivă prelungirile umanismului rinascentist în sfera noului umanism, a cărui personalitate colectivă ivește exponențialitatea obștei în complexitatea afirmării sale. Teatrul în ceta-tea societății contemporane este expresia artistică, lucidă și emoționantă a lumii noastre, cronică prescurtată a unui timp ce innobilează istoria, regăsindu-se în imaginile sale faptele și ideile unei continue revoluții. Realitatea contemporană își găsește transfigurarea în construcția unei realități create, realitate spirituală ce prinde în oglinzi apele universului uman al epocii. Imaginația fertili-

zată de realitate gastează eroi pe măsura timpului, modele ce vor a modela, într-un efort neistovit, conștiința umanității, în spiritul reconfortant al unei societăți active, în al cărui miez fierbinte armonia și echilibrul generează și vor genera idealurile confraterne ale umanității continentelor. Sub acest raport, funcțiile teatrului prind noi culori, într-o caligrafie ce poartă pecetea devenirilor. Realitatea impresurătoare, convertită în fapt literar-dramatic, lărgeste orizontul de cunoaștere, topindu-se în magma virtuților morale și estetice, civice și patriotice deopotrivă.

În alcătuirea *faptului teatral*, triada: literatură dramatică, creație scenică și receptare (public), în succesiunea lor, se cere a fi privită în ordinea temporalității, a sincroniei. Literatura dramatică se validează parțial prin artele spectacolului. Vocația scenică a dramaturgiei, scenicitatea ei, determină, plecând de la polisemia literarității, multiple modalități de transfigurare scenică. Actorul se vrea demiurgul „plăsmuirilor vii”. Opera sa se constituie drept creație, într-un spațiu imaginat. *Creația*, și nu interpretarea, poartă semnele originalității, grație convertirii ficțiunii literar-dramatice în ficțiune scenică. Actorul prin arta sa prelungește liniile personajului literar-dramatic, ridicându-le uneori la altitudini nebănuite. În spectacolul contemporan, „școala creației actoricești” a dobândit atribute concordante cu innoirile ce se produc în limbajul expresivității artistice. Histriionismul creației actoricești are o durată similară cu arta celui pe care antichitatea Greciei l-a numit *didaskalos*, în termenul interpretării moderne: *regizorul*. Așadar, regizorul nu se constituie drept invenția ultimului secol sau a ultimei sale jumătăți. Artă „punătorului în scenă” își are o tradiție îndelungată, o tradiție culturală ce se cere a fi valorificată. Istoria regiei a parcurs un drum sinuos, de la preocupările privind „reproducerea vie” a literaturii dramatice, a „manuscrisului”, până la tentativele moderne, absolutizante uneori, de „tiranie” a funcției actului regizoral. Inventivitatea regizorală este generată de dramaturgie și poezia literaturii dramatice reprezintă *punctul de pornire al creației sale și de reîntoarcere, de restituire generoasă*. Spectacolul contemporan se bazează pe forța literaturii dramatice și pe libertatea inventivității regizorale adecvate și raportate literaturii dramatice. Accentele vor să dovedească relația de complementaritate dintre literatură și regie, sporul pe care îl aduce *filologia* în spectacologie. Modificările accentelor pe termenii regie-literatură dramatică sînt păgubitoare în ceea ce privește cultura modernă a artei spectacolului contemporan. Simptomul are în vedere precumpănitor dramaturgia clasică, fără însă a exclude și existența dramaturgiei contemporane. Sensibilitatea actuală a publicului reclamă dreptul nu la viziuni „muzeale”, ci la cele ce construiesc opere scenice în timbrul și spiritualitatea timpului nostru. Regia contemporană demonstrează disponibilitatea culturală, filologică, cultură pluridisciplinară, inventivitate și libertate în materie de fantezie, *ivite din landul literaturii dramatice*. Caragiale și Davila, Shakespeare și Cehov, Molière și Brecht, reclamă exegeze scenice moderne în spiritul contemporaneității culturale. Thalia și Melpomene vor să se oglindească în apele limpezi ale literaturii dramatice. Cazurile limită ale libertății regizorale (absolute) sînt corectate de cultura umanistă a timpului, cu benefice repercusiuni pentru o educație estetică *culturală*, căreia nu îi este străină „galaxia Gutenberg”. Este evident faptul că dihotomia dramaturgie-scenă (regie) a intrat într-o necesară desuetudine. Polemica iscată cu patruzeci de ani în urmă a pălit, devenind filă în istoria evoluției ideilor despre arta teatrală. Revitalizarea ei, însă, cu accente particulare absolutizante, se înscrie pe orbita temperamentului și a orgoliilor. Spectacolul contemporan, prins în focarul coordonatelor estetice moderne, atestă virtuți multiple datorate nu „autonomiilor”, ci fluxului viu al unei arte ce își construiește statutul în lumina culturii și a educației congruente cu luminile cerului lumii noastre.

În contextul spiritualității actuale, receptarea fenomenului teatral ocupă un spațiu remarcabil. Publicul decodifică semnele spectacolului în semnele unei proprii înțelegeri, ce se vrea adecvată. Nu este suficient *a privi* spectacolul; se impune *a-l vedea*. Educația estetică prin intermediul artelor spectacolului se constituie drept componentă a unei educații complexe. Heterogenitatea publicului reclamă eforturi în ceea ce privește omogenitatea culturală a receptării. Receptarea trunchiată vizează fie valorile problematice ale operei scenice, fie aspectele senzorialității ce lovesc direct retina. A recepta în condiții optime spectacolul înseamnă a avea capacitatea de a recompune mental universul creației spectaculare, în expresia și expresivitatea specifică creației scenice. Lumea teatrului se reflectă în lumea ideilor și a sentimentelor lumii noastre reale. Influențează teatrul mentalitatea publicului, într-o seducătoare procesualitate. Modelează teatrul conștiința umană, aptă de acțiuni benefice pentru societatea impresurătoare. Se integrează teatrul în sfera valorilor umaniste ce dau aură personalității umane. Produce teatrul „incizie” (morală și estetică) în inima omului,

azi, innobilindu-i spiritualitatea cu ideile ce animă timpul. Teatrul, în conștiința epocii, exprimă realitate și ideal în fuziune lucidă și emoțională, reflexivă și afectivă. Populează teatrul o lume în care vrem a ne regăsi. Fizionomia contemporanilor reprezintă, însă, izvorul inspirației dramaturgice și scenice. Semnele lumii contemporane cer să poarte însemnele autenticității artistice în pluralitatea imaginilor compuse de demiurgia artelor spectacolului. Se măsoară valoarea teatrului contemporan cu pathosul contemporaneității ca stare, ca spirit, ca mod de acțiune în spațiul demn al demnității timpului ce ne impresionează. Istoria și contemporaneitatea se oglindesc în creația scenică cu fervoarea umanității ce zămislește o lume ce se vrea de fiecare dată nouă, mai bună și mai dreaptă.

## II. CONFIGURAȚII SCENICE CONTEMPORANE

Din varii spectacole rimante cu spiritul contemporaneității, poate repere sau semnificative momente în evoluția artei scenice naționale, desprindem capodoperele lui Shakespeare (*Regele Lear*), Cehov (*Livada de vișini*), Caragiale (*O scrisoare pierdută*).

Dincolo de criteriile de selecție — preliminare și amendabile — prezența celor trei spectacole în configurația teatrului contemporan atestă prezența fenomenului cultural-teatral într-un flux al artelor moderne ce poartă pecetea actualității, într-o impresionantă efervescență de ordin axiologic.

Construcțiile scenice moderne se îngemănează prin actuala evaluare a clasicii cu cele ivite din poezia literaturii contemporane, în durată unui proces de continuă inovare.

## TRADIȚIA MODERNITĂȚII ȘI MODELUL TRADIȚIEI

În orice împrejurare culturală, prezența clasicului I. L. Caragiale pe scenele teatrelor timpului nostru reprezintă un gest de noblete al spiritului, iar atunci când imaginea dramaturgului se identifică cu iviri scenice inspirate, orgoliul teatrului-amfitrion își motivează opțiunea din prea-plinul satisfacțiilor morale și estetice. A rămas și rămâne în memoria contemporanilor deceniului cinci exponențialul spectacol al Teatrului Național din București, viu prin amintirea unui conclave de elită a școlii românești de artă dramatică. Timpul, însă, modifică mentalitatea și sensibilitatea semenilor, rodurile inventivității scenice dau noi pîrguri, preponderent în ducatul operelor clasice, permeabile multiplelor lecturi spectaculare, innoitoare, lecturi firese concordante cu evoluția artelor consacrate Thaliei sau Melpomeni. Opțiunea sau varianta scenică a memorabilului spectacol adăpostit de doctrinele literare ale lui Titu Maiorescu sau Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu sau Șerban Cioculescu, a produs o viziune teatrologică rimantă cu climatul cultural și eflorescența artelor spectacolului, privite sub raportul pathosului de atunci. A suprapune imaginea spectacolului din deceniul de mijloc cu cea a spectacolului din penultimul deceniu, din pragul viitorului mileniu, înseamnă a păcătuși și a deveni prizonierul modelelor muzeale intangibile. Spectacolul *O scrisoare pierdută* al Teatrului Mic reprezintă o opțiune scenică, o incizie produsă în inima operei, spre a evalua sensurile satirice, sorgintea lor acut socială și politică, de eradicare a sistemului „curat constituțional”.

Așadar, comedia lui Caragiale, în viziunea scenică a lui Silviu Purcărete, devine eminamente satiră, adîncind antinomiile mediului social cauterizat de inegalabilul I. L. Caragiale. Comedia lui Caragiale se încheagă în articulațiile unui demers regizoral ce convertește ficțiunea literaturii dramatice, închisă în capsula genului comic, într-o imagine ce angajează caracterul pluriform al comediei, cultivînd cu precădere rădăcinile satirei sociale, politice și morale. Imaginea globală și pluralitatea imaginilor scenice poartă în spectacol însemnele concretității istorice. Centrul-metropolă și urbea-satelit, în efervescență, aparțin timpului intrat în ireversibilul său crepuscul. Silviu Purcărete a urmărit cu iscusință artistică această antinomie, circumscrisă momentului social-politic concretizat. Concepția regizorală, exprimată printr-o percutantă angajare complexă, se validează prin remodelările personajelor în procesul demiurgiilor histrionice, într-un spațiu scenografic inventiv, ce urmărește artistic clarificările mediilor spațiale ale conclaveului Tipătescu de cel al onestilor alegători, proiectați în kitsch-ul urbei. Confortul casei lui Tipătescu, cel al casei Cetățeanului turmentat (posibil de imaginat), grădina lui Trahanache și „locurile” episodului pierderii scrisorii prelungesc articulațiile criticii sociale în viziunea generală a spectacolului (scenografia : Maria Miu). În aceeași notă a elementelor ce anga-



jează discrepanța mediilor sociale, se cere a fi privită miniatura urbei în raport cu monumentalul kitsch al potențailor manevrelor electorale revoluate.

Fizionomia personajelor desenată de virtuozii actori-creatori se înscrie în cercul spectacolului imaginat cu har artistic de Silviu Purcărete. Mihai Dinval conturează portretul lui Ștefan Tipătescu cu eleganță falsă, de fante, și mimează nervozitatea necesară descărcărilor minuind flautul cu stenică dezinvoltură. În chipul vechiului luptător „de la '48”, în travesti, Leopoldina Bălănuță compune rolul lui Dandanache, abulica mască a personajului, cu timpă indiferență, particularizând șiretenia și venalitatea trimisului de la „centru”, sosit cu o mirifică birje-satelit dintr-un cosmos al indiferenței față de frământările electorale ale orașului, care au prins proporții de fantasmă. Vital și gongoric, omniprezent, prudent și agresiv, Nicolae Dinică creează un Zaharia Trahanache stilp al județului, prin modalități scenice de percutantă audiență. Marian Rilea în Tache Farfuridi este magnific în tot ceea ce întreprinde. Revelant se înfățișează în scena alegerilor, prin conotațiile scenice ale discursului încărcat de savuroasa comunicare incomunicabilă. Este secundat de Sorin Medeleni, în Iordache Brinzovenescu, alcătuindu-se într-o îngemănare acoperită de aceeași pelerină amenințată de asmuțirea ciinilor de la periferia urbei incriminate. Se cer a fi subliniate temperamentul și disponibilitatea lui Sorin Medeleni spre rîurile revărsate ale comediei autentice. În Cațavencu, creația scenică a lui Dan Condurache—barocă—reușește prin arta caricaturii să proiecteze portretul venal al unui obscur avocat, eminentamente incult, abil însă în șantajul prilejuit de pierderea scrisorii. Dan Condurache dovedește sinceritate artistică și organicitatea congruentă cu ivirea fizionomiei personajului original creat. Stilul constituit al actorului poartă pecetea unui talent insolit. Un inedit portret oferă Ioan Chelaru în Ghiță Pristanda, comisarul interpretat în chipul „polițaiului orașului”. El reprezintă autoritatea oficială, sub al cărui ochi monoclat se desfășoară neliniștitoarea mișcare electorală. Sever și servil, autoritar și versatil, Ghiță Pristanda, prin reușita scenică a lui Ion Chelaru, centrează episoadele de relief ale spectacolului. Cvasiexpresionistă, ușor burlescă, în procedee caricaturale studiate, imaginea Cetățeanului turmentat se convertește într-un instrument linear prin discursul scenic și intenționalitatea expresă dovedite de Gheorghe Visu. Bărbata Zoe Trahanache este victima continuă a amorului periclitat de destinul scrisorii pierdute, caligrafiată de Rodica Negrea, obsedată de primejdia conținută în răvașul pe care amenință să-l publice Cațavencu. Rodica Negrea duce cu rolul tragedia posibilei neîmpliniri în aventura extraconjugală. O mențiune specială pentru „grupul lui Cațavencu”: Iuliu Popescu (Popa Pripici) și Marius Ionescu (Dom' Tăchiță).

Spectacolul *O scrisoare pierdută* de la Teatrul Mic se constituie ca semnificativ moment în evoluția teatrului contemporan, în procesul reevaluării operei caragialiene, exegeză scenică innoitoare și simultan permeabilă cordialelor polemici. Varianta sau opțiunea scenică se mărturisește ca un punct de vedere, propunere spectaculară ce atestă modernitatea artei scenice în spiritul inovației, generat de benefica tradiție a teatrului românesc. Se deschid receptării noi sensuri, într-un limbaj scenic de cultură, ce refuză ermetismul și estetismul deopotrivă. Experiența dobîndită cu spectacolul *O scrisoare pierdută* devine moral obligatoriu a fi cunoscută în procesul evaluării dramaturgiei clasice, prin „lecturi scenice” contemporane.

## DAMNAȚIE ȘI ELIBERARE ÎN VIZIUNE RINASCENTISTĂ

Tentativa de a-l aduce pe *Regele Lear* pe scena oricărui teatru se constituie ca un gest cultural, temerar și sublim, ca de altfel orice încercare în materie de exegeză scenică shakespeariană. Spectacolul Teatrului Național din Timișoara reprezintă o îndubitabilă reușită și el pune în valoare modalitățile innoitoare ale expresiei scenice contemporane, grație cărora *Regele Lear* ni se înfățișează într-un periplu spectacular de autenticitate și originalitate estetică. Opera lui Shakespeare, *Regele Lear*, reprezintă o tragedie a condiției umane, o dramă a cunoașterii de sine alcătuită din multiple imagini, telurice și celeste, în al căror cerc „marele Will” demontează cu geniu mecanismul puterii feudale, narînd grandoarea și decăderea personajului de antologică universalitate. Eforturile de a-l imagina scenic în contemporaneitate pe Lear sînt dublate de necesitatea aticismului filologic față de literatura și poezia shakespeariană și, totodată, de opțiunea scenică, de felul în care inovația, arta innoitoare a spiritualității actuale, reușește să contureze *epoca*, efervescența mentalității și implicit esența reflecției rinascentiste concentrată în profilul eroului exponențial Lear. Așadar, apelăm la relația dintre creativitatea scenică actuală și creativitatea receptării, azi.

Ioan Ieremia, directorul de scenă al spectacolului, s-a angajat constructor într-o uriașă întreprindere imaginată, în uzina Shakespeare, extrapolind din acest imens spațiu — istoric și dramatic, real și poetic, continental și oceanic — datele semnificative într-un edificiu ce se vrea autentic istoric și contemporan mental sub raportul racordărilor cu cugetarea semenilor noștri. Regia a urmărit, printr-o prea severă totuși reducere a retoricii, să extragă firul logic al acțiunii, oferindu-ne într-o imagine scenică original articulată lumea plăsmuită de Shakespeare. Reconstituirea timpului, a societății, atestă o sagace bibliografie asimilată și surse iconografice decupate dintr-un muzeu imaginar, de superioară calitate. Se dovedește a fi Ioan Ieremia un înzestrat constructor în procesul reconstituirii timpului. Compunerea estetică a spațiului scenic, arta scenografică și coloana sonoră sugestivă încheagă în pluralitatea acțiunilor epoca restituită. Procesualitatea efortului regizoral este marcată de mărturiile semnelor picturale ale stampelor, ale gravurilor, aliate cu fecunda imaginație scenică, grație căreia timpul ivit migrează în convenția teatrului elisabethan și a teatralității privită din geana istoricității sale.

Spectacolul timișorean a beneficiat de o distribuție inspirată, de un conclav artistic înzestrat, avându-l ca protagonist pe reputatul actor Vladimir Jurăscu, Lear-ul său constituindu-se drept „virf de lance” spre altitudini celeste. Jurăscu-demiurgul iscă imaginea eroului din multiple și complexe nuanțe, de la vitalitatea lui Lear până la înstrăinarea morală și psihică a personajului. Concentrat asupra rezonanțelor interioare pe care le trezește tumultul vieții din afară, interpretul regelui Lear își ascultă gândurile, își observă metamorfozele în mersul către cunoașterea de sine și ni le comunică vibrant, cu rara știință a sonului tragic. Sint demne de remarcă scenele în ținutul cărora depozitarea de putere, grandoarea iluziei prăbușite și delirul dau aură unui temperament insolit, romantic și modern, clasic și contemporan. Inteligența și sensibilitatea actorului germinează forme spectaculare și evidențiază reliefurile rolului într-o viziune percutantă de expresivitate scenică, plină de autenticitate și poezie a integrării, a participării la tot ceea ce înseamnă forță morală dizolvată și tragică realitate. În Goneril, Adela Radin Ianto convertește sensibilitatea în situații de viclenie reptiliană. Imaginea personajului Regan în interpretarea Margaretei Avram proiectează autoritatea eroinei într-o crispă elaborată bintuită de glacială nervozitate. Cerebralitatea și emoția în arta Margaretei Avram se alcătuiesc într-o impresionantă complementaritate, suspectă uneori de minusurile spontaneității incandescente. Pasageră în Cordelia, comună și „civilă”, Alina Secuianu mimează cu zgîrcenie și minimă sensibilitate candoarea eroinei. O remarcabilă creație realizează Ioan Haiduc în rolul lui Edmund : replica i se ivește din plămada gândului și rostirea este încărcată de semnificații dantelate. Replica se naște din gând și gândul se naște din plutare. Se remarcă în aria spectacolului compunerea lui Robert Linz, în Edgard, prin vizibile și complexe disponibilități. Solar în Kent, Sandu Simionică își construiește rolul din culorile echilibrului și ale armoniei morale. Două roluri nu și-au găsit conturul funcțional în sfera spectacolului : Bufonul, cvasifolclorizat, al lui Daniel Petrescu, și imaginea palidă a lui Gloster în interpretarea lui Alexandru Ternovici, stinsă în pronunție și accente. Prezențe de relief, Mircea Belu în Ducele de Albany și Traian Buzoianu în Ducele de Cornwall.

Valorile spectacolului se încheagă, dincolo de regia lui Ioan Ieremia, în arta scenografică a Emiliei Jivanov, impresionantă prin capacitatea de a imagina scenic diviziunea regatului.

Autentică operă scenică, spectacolul cu *Regele Lear* este însă susceptibilă de unele semne de întrebare sau cordiale polemici. Evident, numai spectacolele mediocre, și numai ele, nu cad sub incidența acestui indiciu metodologic, propriu criticii. În cazul dat, față de calitățile, de virtuțile reale ale spectacolului, menținem unele rezerve, meditații care nu adumbresc opera ca atare : în legătură cu imaginile de debut, privind modalitățile scenice, precumpănitor vocale, ce urmăresc adularea puterii publice prin frenezia scandării ; coloana sonoră, abuzivă atunci când nu cultivă cu continuitate chitara și flautul ; prezența Bufonului pe străine coordonate stilistice, prea mult vecine cu miturile păgine din sud-estul continentului nostru ; jocul expresionist al măștilor, baroc-pedestru, ce sparge cercurile esențializărilor vizibile în spectacol.

## POLISEMIA „LECTURII SCENICE”

Detășindu-ne de opera scenografică încifrată și nefuncțională din sfera spectacolului și de prezența copilului Grișă, chiar cu bunăvoința mărturiei de creație pe care o caligrafiază cu suplețe culturală Dominic Dembinski, *Livada de vișini* se validează în demersul regizoral printr-o lectură scenică

încărcată, în sensul nobil al termenului, de atmosfera, climatul și poezia cehoviană, în cheia unei drame de lirică sorginte, purtând pecetea accentelor morale, sociale și simultan psihologice ce dau contur unei imagini globale, în al cărui cerc tradiția și inovația plutesc într-o complementaritate de altitudine modernă și de sulețe contemporană.

Înscrind în repertoriul Teatrului „Nottara” *Livada de vișini* de Cehov, oficialitatea culturală a teatrului face dovada unui gest benefic menit să readucă în raza inteligenței și sensibilității publicului o operă exponențială din dramaturgia universală, operă dramatică, „grea piatră de încercare” în reevaluarea unei viziuni ce transfigurează realitatea lumii intrată în crepuscul. Dominic Dembinski reușește să construiască un univers uman, destine umane măcinate de timp și de istorie, ivind medii sociale și personaje distincte printr-o fascinantă individualizare. Lumea lui Cehov se mișcă în spectacolul Teatrului „Nottara” purtând amprenta *stărilor*, a psihologiei eroilor, a destinului lor rănit de revoluție, destin ingenuncheat de configurația unui timp ce va risipi iluziile și utopiile mesianice ale victimelor sale.

Dominic Dembinski voit atenua poezia, decantând lirismul și convertindu-l în reflexivitate glacială, sensibilă simultan, grație căreia intenționalitatea morală și socială a spectacolului devine percutantă. Produce incizie în inima lumii cehoviene, proiectându-ne imaginea tonică a viitorului eliberat de ignoranță, avarie, cupiditate. Spectacolul dovedește arta unei inspirate lecturi scenice, capacitând potențialitatea artistică a unui conclave actoricesc de remarcabilă marcă. *Livada de vișini* ne-a prilejuit reîntilnirea cu Lucia Mureșan în Ranevskaia : tehnica impresionismului convertit în vizualitate scenică rimează cu temperamentul insolit al protagonistei, rarefiat în multiple culori și sonori de vibrant dramatism. Lucia Mureșan duce destinul Ranevskaiei cu noblețe, cu resemnare, cu sentimentul încrederii înșelate și presentimentul iminenței tragediei. Tania Filip în Ania proiectează candoarea eroinei în vibrația slavă cuceritoare, în ritmurile inteligenței și sensibilității scenice. Remarcabilă intru totul în rolul Varia, Ioana Crăciunescu își construiește personajul din huma sincerității și lacrimile candoarei pămîntene. Este relevantă scena dintre eroină și Lopahin, momentul promisiunii înșelate, clipă de autentică vibrație sufletească, destin rănit de mentalitatea lui Lopahin, de pauperitatea morală a unui avar. Aici, răstignirea și resemnarea Variei în chipul Ioanei Crăciunescu rămîne secvență, ficțiune antologică. Alexandru Repan în Lopahin modelează compoziția scenică în pasta densă a sensibilității derutante. Liniștea personajului, aparenta linearitate, dezvăluie culminanțele unui vulcan în erupție. Bucuria dobîndirii livezii de vișini durează un singur moment, căruia îi urmează neliniștea nesiguranței, teama acomodării în mediul și cu mediul unei noi condiții. Sensibilitate inepuizabilă rimantă cu glacialitatea ironiei, și apele fîntînii sincerității din prea-plin, de farmec, înobilează laolaltă arta lui George Constantin în Gaev. Rolul lui Firs, lacheul, în interpretarea lui Ștefan Radof, poartă amprenta tragismului, a ignoranței, a incertitudinii, debusolarea unui om care s-a identificat cu stăpînii livezii de vișini. Scena stingerii, a păsirii în neant, pune în valoare arta lui Ștefan Radof, încărcată de umanitate. Trofimov este un personaj dificil construit dramaturgic, cu replici enunțative și conotații naive. Îl interpretează cu temperament Mircea Jida, și cu unele accente credibile. Ruxandra Sireteanu, în cvasioperetistica Charlotta, ivește o compoziție ce își caută continuu rima cu universul lumii cehoviene. Diana Lupescu în Duniașa, Petrică Popa în Simenov și Valeriu Preda în Iașa dau articulațiilor spectacolului viabile portrete siluetare.

Spectacolul *Livada de vișini*, gest cultural al Teatrului „Nottara”, se înscrie în evoluția teatrului contemporan prin moderna artă a conclavei actoricesc și opțiunea regizorală sensibilă a lui Dominic Dembinski, decupată din polisemia teatrului cehovian.



Excursul, inevitabil sumar, a intenționat să contureze *direct* unele coordonate estetice ale teatrului și, poate *indirect*, s-a oprit la granița neliniștitoarelor interogații privind destinul artelor spectacolului în noul mileniu apropiat.

Altitudinea inteligenței umane, a creativității sale prizonieră viitorului, angajată cu fervoare — atunci — în pluriforme modalități de dezvoltare și desăvîrșire, nu va ocoli proiecția omului și a umanității în sfera artelor, a universului uman transfigurat și sintetizat ideatic și imagistic, cu certitudinea, însă, a modificărilor ce vor surveni ineluctabil în expresia și expresivitatea noii comunicări.

de GHEORGHE CEAUȘU

**V**aloarea și valorizarea, rezultatul și procesul raportării omului la lume și la sine, prin prisma dorințelor, trebuințelor, nevoilor, a fost și rămâne o temă de meditație, controversată pentru că e deosebit de dificilă. „Valorile — scrie T. Vianu — sînt niște obiecte ale conștiinței, care pot fi cuprinse de actele de dorință independent de conexiunea lor cu anumite lucruri, adică cu acele suporturi concrete ale lor cărora le-am dat numele de bunuri”. „Valorile estetice sînt spirituale, deoarece nu le atribuim lucrului material care este natura sau arta, ci acelorași lucruri considerate ca imagini spirituale”<sup>1</sup>.

Așadar, valorile se diferențiază în primul rînd în cadrul formelor culturii, unde cele estetice se diversifică într-o constelație de genuri și tipuri, în funcție de o multiplicitate de cauze. În artă, traseul valorizării sau evaluării — plăcere — satisfacție — bucurie activează receptorul în integralitatea sa, întrucît arta dă seamă despre ființa și ființarea umană.

În teatru — artă interpretativă cu determinări poliedrice, care e limitată din capul locului de un dat și de o relație implicită în esența sa cu receptorul — valoarea și judecata de valoare tacită, reacția cadru axiologică, se produce ca o certificare imediată, dar și cu ecouri în sfera culturii. Poziția și rolul receptorului față de alte arte, este specială, ca și poziția artistului față de el, mai cu seamă a actorului. Specificul, statutul și condiția constau în aceea că sînt și arte spectaculare întrucît pornesc de la o premisă — ea însăși formațiune estetică-artistică independentă — și se desfășoară în fața unui colectiv de receptori, ceea ce, prin însuși faptul enunțat, generează o atmosferă și o comuniune. Nemijlocirea aceasta între cei doi termeni suspendă temporar procesul de creație artistică propriu-zis în favoarea aparenței că el se produce hic et nunc, ceea ce angajează receptorul-interpret ca participant sau martor, transformîndu-l în element actant al evenimentului. Interpretul de execuție (regizorul, actorul, scenograful) a fost mai întîi un interpret propriu-zis, dar profesionalizat. Receptorul specializat, folosind un aparat conceptual propriu domeniului respectiv, este teoreticianul și criticul care descriu, explică dar și interpretează hermeneutic.

„Starea de suspendare” (Лукàс) a receptorului, „transpunerea în lumea ficțiunii ideale” (Maiorescu), caracteristică oricărei receptări artistice sau numai estetice, se datorează în teatru, unde capătă particularități distinctive, pregnanței imaginii scenice cu dubla sa înfățișare audio și vizuală, prezenței directe a actorului și ca om și ca personaj. Percepția împreună cu înțelegerea dobîndesc o densitate cognitivă mai mare, comparabilă cu cea pe care o prilejuiește narațiunea literară. La rîndul lui, acest moment netezește calea către întrezărirea valorii și mai încolo spre conștientizarea ei ca act de eva-

<sup>1</sup> Tudor Vianu, *Studii de filosofia culturii*, București, 1982, p. 72—73.

luare exprimabil printr-o judecată apreciativă. „Desfătarea” ca rezultat al „identificării” cu personajele, cu atmosfera sau o trăire globală a lor, împreună cu percepția și puterea de a explica și înțelege cauzal și motivațional evenimentele, comportările, reacțiile verbale sau nonverbale, limitează într-un fel, până la un punct, imaginația și fantezia receptorului, dar cu folosul satisfacției participantului la evoluția condensată a unor destine, și în același timp la un act cultural, întrucât acțiunea de a merge la teatru are o multiplicitate de imbolduri, multe din ele extraestetice. Nu numai imboldurile pot fi extraestetice, ci și decodările, înțelesurile pe care receptorul le extrage dintr-un astfel de spectacol.

Transpunerea afectivă și mentală pe care o determină spectacolul, prin multiplele sale determinări, dirijate de și concentrate într-un principiu de organizare, cel al formei, ca reprezentare a unei ficțiuni, echivalentă cu o „abstragere din concret” (Camil Petrescu), care nu trebuie înțeleasă ca o rupere totală de viață (extazul), ci mai degrabă ca o modalitate, printre altele, de întoarcere a sa spre sine însuși și deci o plasare în lumea lui „a fi”, amplifică imens formativitatea în planul conștiinței și concepției acestuia.

Valoarea, fiind simultan o întrebare și un răspuns, privitoare la condiția umană, particularizată într-o mare varietate de manifestări și presupunind întotdeauna, pentru a se constitui și institui, un obiect și un subiect axiologic, în cazul teatrului ca și oriunde, nu se naște datorită receptorului, ci se relevă, se recunoaște, se concretizează. Avem aici de-a face cu trepte ale valorizării estetice, în care originalitatea și creația permit și stimulează validarea ei. Regizorul valorizează sau relevă ca interpret al operei dramaturgice problematica și lumea ei printr-o tonalitate pe care aceasta o conține, explicit sau implicit, și proiectează, din unghiul său estetic, în spectacol, o lumină proprie, originală, care este sinonimă cu valoarea acestuia. Același raport îl regăsim în relația actorului cu personajul, el însuși element valoric integrat și integrant al spectacolului. Se înțelege că rămânerea la stadiul estetic, adică la aplicarea normelor estetice fie ele și specifice, are ca rezultat un lucru neizbutit, pentru că n-a devenit și artistic.

Valoarea estetică a teatrului, a operei teatrale, devine relevantă în raportul spectacol-spectator, și felul ei de a răspunde la anumite așteptări și a produce plăcere, satisfacție și bucurie estetică rezultă din rolul specific al suportului valorii aici și din modul particular cum se articulează elementele componente ale sale. Condiția sa indispensabilă a fost clar formulată de către Camil Petrescu: „Deci, esența teatrului, către care am tot căutat, ne apare într-o intuiție ca o necesitate corelată, fără care nu putem gândi spectacolul, cum nu putem gândi un triumf fără trei laturi. Un joc de teatru realizat într-o reprezentație nu există propriu-zis dacă nu există și un spectator în conștiința căruia să se configureze, într-o structură mai mult sau mai puțin completă, spectacolul”<sup>2</sup>.

Cele trei momente fundamentale — piesa, spectacolul, receptorul — înainte de a fi reunite organic (primele două sînt organizate) după un principiu de coerență estetic și logic totodată, rămîn însă ca operă și valoare, într-o stare latentă, precum latentă și potențială e și starea „receptorului” care n-a venit în contact nemijlocit și activ cu spectacolul. Proporțional cu accesul acestuia din urmă la valoarea spectacolului — căci fenomenul e procesual, se produce traversînd straturile lui — se realizează trecerea de la simplul receptor care înregistrează la destinatar, iar în felul acesta, comprehenderea valorii îi conferă calitatea de termen al unității pulsatorii enunțată mai sus.

Ca și în celelalte arte, imanența semnificației în expresie și „imutabilitatea” (T. Vianu) valorii estetice, în genere, avînd în vedere specificitatea teatrului rezultată din elementele sale componente cît și din finalitățile sale psihice și estetice proprii, valoarea își are izvorul în capacitatea artistului de a fi impersonal, impersonalitatea sa fiind totodată condiția viziunii originale asupra lumii reprezentate, cît și puntea de legătură între opera sa și receptorul prezumtiv.

Interpretarea regizorală ca și interpretarea actricească sînt rezultatul decodificării articulațiilor constructive ale piesei și, respectiv, personajului și pătrunderii în interiorul acestora prin mijloace tehnice și pe cale cognitivă, de aceea constituie stratul de deasupra, exterior, unde încă se mai păstrează identificarea cu obiectul. În întregul imaginii scenice și al jocului actorului trebuie să distingem întotdeauna, și aceasta este și motivația, legitimarea actului, creația, originalitatea și valoarea nouă, deși nimeni și niciodată nu poate trasa o linie infranșabilă între ele. Disjunția între interpre-

<sup>2</sup> Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, București, 1983, p. 281.

tare și creație trebuie însă operată, chiar cu aproximările pe care le impune obiectul cercetat, din necesitatea de evaluare estetică, care este și necesitatea de a ordona axiologic aceste produse culturale, de a le ierarhiza, știind că și ierarhizările au timpul lor, că nu sînt veșnice.

„Esența artei actorului, puterea creației sale, viața operei stau în această capacitate a sa de a construi un alt univers, în posibilitatea de a evada din propria-i individualitate într-una necunoscută, modelată prin modificări de fizionomie, atitudine corporală, inflexiuni multiple ale vocii”<sup>3</sup>.

Desigur că originalitatea nu este și nu poate fi absolută, iar creația nu se ivește niciodată din nimic. Ele se raportează la ceea ce le preexistă în domeniu și la ceea ce le coexistă. Ele sînt oitimi sesizabile dar nemăsurabile, care deci nu se pot cu precizie delimita și determina. Valoarea estetică a unui spectacol de teatru este graduală, întrucît depinde de mai mulți factori, printre care cel mai important este sensibilitatea estetică a timpului în care spectacolul este proiectat. Pe de altă parte, criteriile generale de valoare trebuie mlădiate la tipul sau genul de spectacol în interiorul căruia se permit, după o logică proprie, ierarhizări. Fiindcă nu ne putem imagina o valoare în sine neomologată cultural și socialmente. Omologarea ei înseamnă nu numai cuprinderea în sfera valorilor estetice, ci și plasarea pe un anumit nivel în sistemul valorilor respective, sistem care, cum bine se știe, nu este rigid, fix, veșnic, ci dinamic. Publicul, critica de specialitate, teatrologia, circuitele culturale tehnicizate participă inegal și indiscernabil la actul de evaluare și, reunite, generează de fapt funcționalitatea valorii spectacolului, ceea ce este decisiv pentru destinul său estetic și, totodată, cultural.

Fenomenul spiritual estetic și cultural al evaluării ne apare în toată complexitatea lui dacă adăugăm, la cele de mai sus, faptul că publicul nu numai că este stratificat în raport cu gradul de acces la valoarea nucleală a operei, dar și că se distribuie preferențial și spontan în jurul diferitelor tipuri de spectacole, al dramaturgilor, regizorilor și, nu în ultimul rînd, al actorilor. Receptorul, prin urmare, vine la teatru deja pregătit cu anumite așteptări și caută în spectacol ceea ce le-ar putea corespunde, și nu numai pentru a se desfăta. Însă în aprecierea sa asupra spectacolului intervin și criterii extraestetice, și toate aceste aspecte fac ca imaginea imaginii scenice să nu coincidă cu prima, deși, dacă nu este aberantă poate fi variabilă în limitele (flexibile) ale celei scenice. În acest mod se produce așa-zisa co-participare a receptorului la configurarea obiectului estetic și la evaluarea estetică, pornind de la premisa indispensabilă a prezenței sale ca atare la spectacol. Deși valoarea este obiectivă în raport cu conștiința receptoare, datorită cărui fapt aceasta din urmă nu săvîrșește numai un simplu act de dezvăluire, ea este împlinită în conștiința receptoare ca rezultat al resemantizării semnelor care intră în convenția propusă de autorii spectacolului.

„Opera oferă doar baza indispensabilă, receptorul este cel care o împlinește și-i permite astfel să-și dezvolte efectiv capacitățile artistice”<sup>4</sup>, întrucît valorile estetice se fundamentează în calitățile estetice valoroase.

Se cuvine să facem acum precizarea că obiectul estetic ce se constituie ca reprezentare în conștiința receptoare a realității estetice scenice nu e rezultatul unui simplu transfer mecanic, el oscilînd — atunci cînd decodificarea e adecvată și nu anestetică, superficială sau aberantă — în limitele îngăduite de opera de artă care este reprezentare scenică în totalitatea elementelor sale. Continuînd, facem remarcă necesară că valoarea nu se constituie și instituie în conștiința receptoare în întregimea ei, ca o informație obișnuită sau de natură teoretică, deoarece dacă așa ar sta lucrurile, spectacolul ar deveni un simplu pretext, căruia i s-ar putea substitui orice imagine a lui produsă în conștiința receptoare. Or, reprezentările receptorilor și chiar reprezentarea receptorului ideal (cel avizat) declanșate de contactul cu un spectacol de teatru, nu-l modifică pe acesta din urmă și nici nu afectează nucleul său valoric, ci numai le întretin.

Tot astfel, spectacolul nefiind o simplă transpunere vizual-auditivă, o traducere sau un transfer al piesei pe scenă, întrucît ne aflăm în sfera unei alte arte cu legitățile, semnele și tehnicile sale de construcție proprii, se constituie ca o operă de artă autonomă, mai exact relativ autonomă. Regizorul recodifică, pe alte suporturi, cu alte semne, propune alte convenții, reliefind astfel sensuri și valori conținute în text, după o viziune proprie asupra lumii reprezentate în piesă, amplifică și chiar introduce sensuri, configurînd o variantă posibilă și credibilă a operei dramaturgice. El săvîrșește actul

<sup>3</sup> Ion Toboșaru, *Contururi teatrologice*, București 1983, p. 85.

<sup>4</sup> Roman Ingarden, *Studii de estetică*, București, 1978, p. 353.

interpretării și creației, pornind de la un anumit text, avînd ca motivație conștiința valorii textului, al și conștiința valorii spectacolului.

Conștiința valorii prezumtive este și motivația de fond a receptorului, ... „participarea estetică” fiind „un consens (emoțional) adăugat unei satisfacții oarecare dezinteresate din conștiința unei valori artistice, care face parte din esență. Sau : *este o emoție dezinteresată condiționată de conștiința unei valori artistice*”<sup>5</sup>.

În toate cele trei cazuri, al regizorului, al actorului (deși acesta este „distribuit”) și al receptorului, preferințele, opțiunile, propensiunile lor exprimă o apetență determinată, pentru un gen sau operă, întemeiată pe o „afinitate electivă” (Goethe) prin care se exprimă, la rîndul ei, o sensibilitate estetică particulară și o nevoie trăită pentru un anumit tip de valori estetice.

Instanțelor valorizării regizorale, actricești și receptoare, le corespund trepte și straturi de acces la profunzimile obiectului evaluat, care presupun activitatea cognitivă de identificare a cîmpului semantic supus atenției. Din acest unghi, valoarea estetică ne apare ca o reconstituire mentală a obiectului, conjugată cu o apreciere, învăluită de o trăire.

Important însă este de a stabili relația dintre cele trei valori : a textului, a spectacolului și a receptorului. Este de la sine înțeles că trebuie să ne așteptăm la o corespondență, la o interferență a lor, datorate modului particular de receptare și evaluare. În orice caz, aici nu e vorba de un simplu epifenomen, de un ecou sau epifanie, ci de o aprehendare originală, care exclude comunicarea denotativă, comparabilă cu principiul vaselor comunicante formulat de către Pascal. A. Einstein, fiind întrebat ce părere are despre Immanuel Kant, a răspuns : „Care Kant ? Fiecare are Kant-ul lui”. Dacă aceasta se poate petrece în sfera filozofiei, a teoriei, care presupune rigoare și exactitate, ea capătă legitimitate în sfera creației și a receptării artistice, unde consubstanțială este emoția și afectivitatea.

Valorile enunțate pot fi chiar concentrice, dar fiecare dă seamă despre condiția umană, ceea ce constituie liantul lor de profunzime. Cu rezerva asupra valorii în conștiința receptoare, a cărei marcată subiectivitate și diversitate individuală o face indiscernabilă. Oricum, aici ca și în problematica diversității ramurilor, genurilor, speciilor, sau cu un termen generic al tipurilor în și prin care se înfățișează arta, de o mare fertilitate teoretică-explicativă este principiul *unității în diversitate*. De aceea, cu cît umanul este mai prezent reliefat și exprimat, cu mijloacele nelimitate ale artei reprezentării scenice, cu atît valoarea este mai profundă, cu atît participă la amplificarea umanității omului. Raportul acesta evidențiază faptul că accesibilitatea este invers proporțională cu profunzimea valorii și că, prin urmare, se cere o continuă educare și instruire a receptorului, instituționalizată și voluntară. Cu toate că ambiguitatea funciară a operei de artă stă drept temei al flexibilității interpretării, așa încît fiecare are Hamletul lui, Luceafărul lui sau Caragiale al lui<sup>6</sup>, există totuși granițe, dincolo de care are loc arbitrarul estetic, capriciul snob, incompetența estetică sau, în cel mai fericit caz, originalitatea vidă. Căci una este să interpretezi scenic o piesă, într-o viziune nouă, originală, păstrîndu-i intact miezul piroserfic iradiant, nucleul său valoric, și alta este să instrumentalizezi textul și structura piesei, să le folosești ca premisă și chiar ca pretext pentru altceva, spre a mima o eventuală modă. Se poate, într-un spectacol de teatru, muta centrul de greutate al piesei, pot fi reliefate și accentuate laturi ale ei, pot fi evidențiate „intenționalități neintenționale” pe care le conține, personajele sau obiectele pot primi funcție actantă după necesitățile întregului, dar întotdeauna în sfera denotatum-ului global al construcției de referință. Ca orice operă de artă, piesa conține, pe lângă nucleul ei valoric și semantic tare, nuclee semantice și valorice slabe. Acestea au o autonomie relativă în cuprinsul operei, ceea ce face ca ele să poată fi receptate estetic, independent de întregul operei. Existența lor constituie, alături de ambiguitatea generală a operei, premisa și legitimarea estetică a unghiurilor de vedere, a „lecturii” originale a piesei. Or, un spectacol de teatru este, regizoral și actriceesc, una dintre lecturile posibile ale piesei.

Variația înțelegerii operei de artă depinde, așadar, de mai mulți factori, inclusiv de tipul operei și de tipul receptorului. Permisivitatea validării estetice a interpretării și creației scenice își are originea în ceea ce constituie specificitatea teatrului ca fenomen și anume în tripla concretețe a

<sup>5</sup> Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 266—267.

<sup>6</sup> Mircea Iorgulescu, *Esu despre lumea lui Caragiale*,

București, 1988 ; Ștefan Cazimir, *I.L. Caragiale față cu Kitach-ul*, București, 1988.

operei, care nu se găsește în alte acte ; concretizarea regizorală, concretizarea personajului în rol de către actor, concretizarea reunită a celor două și eventual a piesei în conștiința receptorului. Ele se prezintă ca înfățișări, ca intruchipări și chiar ca renașteri ale operei, cu grade de originalitate și valoare diferite, căci transferul se produce cu ciștiguri sau pierderi, niciodată cu identitate absolută de sens sau valoare.

În afară de distincția făcută de către N. Hartmann între planul din față (perceptiv) și planul din spate, al semnificațiilor intenționale ale spectacolului, există mai întotdeauna, dincolo de spectacolul-eveniment actual, un fundal indicat sau sugerat, care e lumea presupusă ca un cadru latent, a cărei manifestare exponențială este spectacolul actual, lume ce trimite mereu semnale și are reverberații în lumea posibilă de pe scenă, semnale și reverberații care devin semne indiciale ale unor valori, în genere extraestetice și extraartistice, dar care sînt ridicate pe scenă la nivel poetic. Odată captate în spectacol, ele sînt introduse și subordonate sferei valorii, prin semnificațiile care li se atribuie aici. În spectacol se creează „...o atmosferă de lume, o atmosferă pe care obiectele reprezentate o ilustrează dar n-o determină”, o lume „indefinită în ceea ce privește extensia, e definită prin *a priori*-ul afectiv care o animă”<sup>7</sup>. Sensul spectacolului este în actul receptării intuit, cunoscut și înțeles, în ultimă instanță, apreciat și trăit ca valoare.

„În unele cazuri, ca, de pildă, în acela al artistului dramatic sau liric, al dansatorului sau virtuozului, artistul face corp cu opera sa, încît suportul valorilor estetice respective este numai personal”<sup>8</sup>, căci „Materia este înregistrată în artă ca imagine”<sup>9</sup>.

Valorizarea spectacolului de către receptor, care implică și revalorizarea lumii piesei, este un act de sincronizare spirituală și contemporaneizare cu valoare intrinsecă (imanentă) a spectacolului, realizat pe traseul recunoșcibilitate, trăire, identificare și evaluare. Acesta este sinonim cu recunoașterea valorii, căci valoarea nu se poate, în sensul strict, logico-discursiv cunoaște, ci recunoaște prin intervenția facultății intuiției. Păstrînd notele specifice actelor spectacolului și felul particular de manifestare a calităților constructive, plastice, expresive, cognitive, subscriem la ideea lui Roman Ingarden : „Lumea reprezentată este o lume distinctă pentru sine, reprezentarea lumii reale este pentru ea numai un pretext de un anumit gen, în scopul de a ajunge, cu această ocazie, la alcătuirea unui întreg omogen în interior, menit să cuprindă calități importante din punct de vedere estetic, care atrag după sine constituirea valorii estetice”<sup>10</sup>.

Într-un spectacol de teatru pulsația ritmică dintre denotativ și conotativ, previzibil și imprevizibil, dispusă într-un cadru spațio-temporal organizat, captivează și convinge, deoarece se desfășoară pe fondul legii de constituire a lui, ca și ale personajelor luate individual, legi care funcționează ca logică a convenției întregului și ca linie logică de conduită, afectivă și acționată a personajului. Există o legitate a tipului de spectacol, cum există și una proprie, a spectacolului în cauză, care le conferă coerență și convergență. Originalitatea creației regizorale și actoricești se recunoaște ca o amprentă valorică, o tonalitate nouă, în modalitatea interpretării, aceasta din urmă fiind rezultatul unei regîndiri, o re-prezentare, o reconstrucție și deci o reevaluare, dintr-un anumit unghi, de unde se vede altceva decît s-a văzut și s-a știut pînă atunci. Putem afirma, acum, că interpretarea este o valorizare a textului și a personajului, iar noutatea viziunii în montare și concretizarea sensibilă, perceptibilă și inteligibilă a personajului, de către actor, sînt instituii de valori, care funcționează simultan, într-o complementaritate inextricabilă.

Receptorul, cu zestrea sa nativă, cu habitudinile și echipamentul său cultural, estetic și artistic, va iniția un nou traseu, de data aceasta numai al valorizării pe cont propriu. El va selecta sub cupola esteticului valori extraestetice și extraartistice, prezente în spectacolul de teatru, cum sînt cele morale, filozofice, umaniste, valori spirituale sau sufletești, ce-i vor aureola, umaniza și deci întregi ființa.

O problemă importantă a acestui demers constă în necesitatea tratării raportului în perspectivă sociologică între valoare și succes.

Mai întîi se cuvine să reținem împrejurarea că opera este de multe ori precedată de faimă, de faima autorului, ceea ce influențează receptarea și omologarea culturală. În al doilea rînd, că nu se

<sup>7</sup> Mikkel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, vol. II, București, 1976, p. 225.

<sup>8</sup> Tudor Vlanu, *op. cit.*, p. 94.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>10</sup> Citat după Henryk Markiewicz, *Conceptele științei literaturii*, București, 1988, p. 357.



produce întotdeauna o coincidență și sincronie culturală între valoare și succes. În al treilea rând, că succesul sau rezonanța socială nu trebuie confundate, succesul este al autorului, pe el îl laudăm și omagiem, datorită operei sale pe care o admirăm pentru valoarea ei și din care cauză are și rezonanță culturală (mai mult sau mai puțin îndelungată, pe o suprafață culturală mai mare sau mai mică).

Locul de întâlnire, însă, între subiectul valorizator și un obiect artistic oarecare, indiferent de ramura sau genul artei căreia îi aparține, este valoarea, iar aceasta la rândul ei își are geneza în corespondența asimetrică, între „inpersonalitatea” artistului și „starea de suspendare” pe care o provoacă în conștiința receptoare. Titu Maiorescu folosea acest termen în analizele operelor lui Eminescu și Caragiale, spunând că artistul nu exprimă numai sinele său în operă, ci și un *alt sine* (s. ns.). G. Ibrăileanu scria, în 1926, despre „supunerea la obiect” a artistului, a subiectivității creatoare, ceea ce trebuie înțeles nu ca pasivitate a ei ci, dimpotrivă, ca un primat al acesteia. Același lucru avea în vedere și Caragiale când spunea că „toți sîntem iritabili, numai unii expresivi”. G. Lukács sesizează și el această caracteristică a procesului de creație. „Subiectul particular al artistului — în vederea transformării subiectivității sale — trebuie să se arunce *à corps perdu* în procesul creației. Reușita acestuia — presupunînd talentul — depinde tocmai de faptul dacă, și în ce măsură, artistul este capabil nu numai de a șterge din el ceea ce e numai particular și de a găsi și desluși în sine însuși nivelul generic ci, mai curînd, de a-l face pe acesta accesibil trăirii ca esență tocmai a personalității sale, ca centru organizator al relațiilor ei cu lumea, cu istoria, cu momentul dat din procesul de dezvoltare a omenirii și cu perspectiva ei de mișcare — și, anume, tocmai ca expresia cea mai adîncă a reflectării lumii însăși”<sup>11</sup>.

Datorită felului ei de a fi, obiectiv-subiectivă, valoarea în genere, cea estetică, artistică și teatrologică, nu poate fi arătată cu degetul, nu i se pot determina cu exactitate contururile, dar poate fi afirmată, recunoscută, caracterizată ca o certitudine. Ea poate fi considerată ca un tip de adevăr, unul de o exactitate aproximativă, în legătură cu care, ca să-l putem cuprinde, ne mulțumim cu aproximări exacte, făcute în marginea lui.

<sup>11</sup> Georg Lukács, *Estetica*, București, 1972, p. 575.

# SPECTACOLUL—ÎNTRE METAFORA LITERARĂ ȘI METAFORA SCENICĂ

de IOANA MĂRGINEANU

**D**acă, într-adevăr, omul este singurul „animal metaforizant”, cum sugestiv l-a caracterizat filozoful, apoi teatrul o dovedește cu prisosință.

În *Poetica*, Aristotel definește pentru prima dată esența metaforei și, de atunci, semnificația ei a rămas neschimbată : „Metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță la speță, fie după analogie”<sup>1</sup>.

„Teatrul ca metaforă”, așa cum sună titlul cărții unui autor dramatic (Dumitru Solomon, *Teatrul ca metaforă*, București, 1976), ar putea servi drept motto pe frontispiciul teatrului modern. Cehov, Ibsen, Strindberg — ar fi numai trei dintre cei mai importanți precursori ai teatrului modern care au folosit simbolul și metafora ca instrumente revelatoare ale dramaturgiei lor.

Simbolul, metafora, parabola, alegoria sint tot atâtea elemente esențiale ale literaturii dramatice și ale artei spectacolului modern. Pe filiația marelui teatru al lumii, de la tragedii antice, prin Renaștere și secolul al XVII-lea, metafora și-a dezvoltat forța iradiantă odată cu creația marilor precursori din secolul al XIX-lea, printre care Cehov ocupă un loc de seamă.

Metafora, așa cum reiese și din pledoaria lui D. Solomon, desemnează un teatru al *ideilor*, duce către *esențializare*, căci „Teatrul metaforă nu spune : aceasta e viața, ci aceasta e mai-mult-decît viața”<sup>2</sup>. Tocmai în acest „mai-mult-decît-viața” zace nucleul esențializării.

Forța metaforei se află în polisemie, iar teatrul modern comunică sau, în orice caz, năzuiește să comunice prin multitudinea sensurilor pe care le transmite actul teatral-scenic. În marea diversitate de genuri, specii și stiluri, teatrul modern își arcuiește o acoladă, care ar putea fi conturată, în mare măsură, prin metaforă. Autori foarte diferiți, unii chiar la poli opuși, ca Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Wedekind, Claudel, Brecht, Camus, Arthur Miller, Robert Wilson, Alexandr Vampilov sau Lucian Blaga, Adrian Maniu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon se întâlnesc în vastul teritoriu al teatrului modern în punctul de interferență pe care îl fixează incandescența și reverberațiile metaforei.

Un alt domeniu al dramaturgiei în care metafora joacă un rol important este dramaturgia istorică. Cît de „antropologică” se dovedește a fi piesa istorică (universală și românească)? Folosind acest sugestiv termen lukácsian<sup>3</sup>, ne întrebăm ce relație stabilește metafora (atît cea literară, cît și aceea scenică) între prezent și trecut ?

<sup>1</sup> Aristotel, *Poetica*, în *Arte poetice. Antichitatea*, București, 1970, p. 177.

<sup>2</sup> Dumitru Solomon, *op. cit.*, p. 9.

<sup>3</sup> Georg Lukács, *Schiță a dezvoltării istorismului în dramă și dramaturgie*, în *Specificul literaturii și al esteticului*, București, 1969, p. 301.

Caracterul *parabolic* al piesei istorice moderne, cit și metafora, asigură piesei istorice transcenderea pe o treaptă superioară de *generalizare* filozofică și estetică. Piesa istorică nu (mai) „reconstituie” o epocă revolută, un eveniment istoric sau biografia („neromanțată”) a unei personalități istorice, ci reflectă istoria în *semnificațiile* sale *fundamentale*. Piesa istorică contemporană selectează și concentrează acele elemente esențiale ce vin să reliefeze liniile-forță, direcțiile principale ale istoriei ca *procesualitate*, perspectivind-o. De la structura „închisă” de tip clasic, caracterul *deschis*, „atectonic” al acesteia îi facilitează *comunicarea* cu spectatorul contemporan, *implicându-l*, îndemnându-l la *participare* și „distanțându-l”, în același timp.

Prin această „deschidere” a operei dramatice și a transpunerii sale scenice, acest gen aparține *teatrului de idei*, teatrului de *dezbatere politică și filozofică*. El se adresează minții, inimii, voinței (nivelului rațional, afectiv și volițional). „Istoria și legendele naționale sînt comori deschise junilor noștri [...] toate inimile, fără osebire, vor tresălta și inima ce a tresăltat o dată, de două ori, s-a sfințit pentru totdeauna”. Așa spunea, cu patosul deplinei convingeri, unul dintre ctitorii culturii noastre naționale, C. A. Rosetti<sup>4</sup>. Fiorul emoțional pe care îl simțim în aceste cuvinte este încă un argument pentru sesizarea capacității de comunicare pe care îl au dramele aparținînd acestui gen.



Dorim să ilustrăm la început forța metaforei prin ceea ce înseamnă ea în teatrul lui Cehov. Teatrul cehovian înseamnă, prin momentul de cristalizare a simbolului și al metaforei ca instrumente *fundamentale* ale făuririi unui *stil*, o „stațiune” pe care nimeni nu o poate ocoli în aventura — ilimitată — a cercetării metaforei teatrale. Cehov demonstrează că teatrul este o „opera apertă” — o operă deschisă. Deci, metafora ca deschidere, ca revelare (și relevare.) Poate că metafora înseamnă, în cazul lui Cehov, și ceea ce dorea el cu atîta ardoare: „Vreau ca pe scenă toate să fie tot atît de complicate și totodată tot atît de simple ca și în viață”. În ambiguitatea raportului simplu-complicat, tragic-comic stă acea (unică) forță de cuprindere a vieții în complexitatea ei. Ca și acea aspirație, ca în viață totul să fie frumos. Dar această frumusețe ne apare tot atît de impenetrabilă, sau, în orice caz, nelipsită de capcane, ca maieutica platonicească din *Hippias Maior*. Socrate mărturisește: „Pe mine însă o soartă demonică pare să mă stăpînească, făcîndu-mă să rătăcesc înapoi și încolo, pradă veșnicilor îndoieli”. Iar ultimele cuvinte ale dialogului sună astfel: „Sînt tare grele cele frumoase”<sup>5</sup>.

Regretatul regizor Gheorghe Harag socotea spectacolele stanislavskiene drept „spectacole muzeale”. Harag nu era de acord cu accentuarea acelei „nostalgii sentimentale”, linie valabilă la Moscova, dar și la Londra sau New York. El dorea să „citim contemporan un text clasic”, privind, desigur, opera cehoviană ca pe o „operă deschisă”. Nu este sigur că e „Livada ideală”, simțea însă... „că am reușit ceva deosebit, parcă nu-mi pot explica precis ce anume...”. Regizorul arăta că „În *Livada cu vișini* totul e ca în vis, dar încerc ca prin imagini, unele interpretări de texte, spectacolul să fie captivant pentru publicul larg... Spectacolul nostru are momente atractive, directe, *multe metafore*, dar și multe lucruri care pot pasiona publicul. Rămîne ca publicul să verifice o asemenea afirmație”<sup>6</sup>.

Deci, metafora ca instrument de cîștigare a publicului, ca o cale spre accesibilitate? Oricît de paradoxal ar părea, răspunsul este afirmativ. Publicul a verificat și a confirmat afirmația regizorului. În general, sociologii ajung la concluzia că marele public nu se simte atras în primul rînd de spectacolele „de idei”, care împing spre meditație. Spectacolul său îmbină însă succesul „de critică” și succesul „de public”, ceea ce, trebuie să recunoaștem, nu întîlnim foarte des.

Simbolul integrator al aceluia „tunel” ce unifică spațiile — interior și exterior — este una dintre cele mai originale și *consubstanțiale* soluții scenice pornind din drama cehoviană. Este, dacă putem spune astfel, „o închidere deschisă”, o lume în care oamenii aspiră, năzuiesc, speră, dar nu au forța interioară de a făptui. Față de „*subterana*” dostoevskiană — crudă, necruțătoare — aceasta este blîndă, „frumoasă”. În acest spațiu vast, sub bolta acestei „caverne-păienjenis”, cu o mișcare spiralată, ca de galaxie, oamenii apar mici, dramele lor — adevărate — sună parcă vătuit, iar caleașca este o metaforă încărcată de poezie (metafora avînd capacitatea de a transmite infinitele reverberații ale poeziei dramatice) a unei vieți apuse.

<sup>4</sup> Apud Virgil Brădățeanu, *Drama istorică națională*, București, 1986, p. 38.

<sup>5</sup> Platon, *Hippias Maior*, în *op. cit.*, p. 96.

<sup>6</sup> Cf. Caietului program al spectacolului prezentat de Teatrul Național din Tîrgu Mureș, Secția română, în stațiunea 1985—1986.

Dar iată că regizorul Gheorghe Harag a creat și un *personaj-metaforă*, ale cărui rădăcini zac în textul dramatic cehovian : Firs, bătrînul servitor, alcătuit parcă din aceeași țesătură fragilă, cenușie, ca și uriașul păienjenis, are mișcări lente, vătuite, un glas stins, venit dintr-o lume crepusculară.

Construită din aceeași „materie metaforică”, dacă se poate vorbi de așa ceva, ni se pare mișcarea actorilor, compoziția grupurilor, picturalitatea imaginilor de „stop-cadru” cinematografic. O astfel de „imagine-copertă”, de o mare expresivitate, deschide spectacolul ca pe un ceremonial.

Gîndit astfel, spectacolul iese hotărît din clișeele așa-numitei „atmosferizări” cehoviene, alcătuiînd un univers unic, irepetabil, care te tulbură profund.



Shakespeare este creatorul unui teatru metaforic cu ample reverberații în timp. Poate că numai Cehov i se poate alătura, dar cit de diferită este opera fiecăruia dintre ei. Teatrul shakespearian este un teatru metaforic, fiind un teatru poetic și un teatru „antropologic” (parafrazîndu-l pe Lukács). Textul shakespearian oferă, aproape întotdeauna, premisele unui *spațiu metaforic* : *Furtuna*, *Richard al III-lea*, *Hamlet* — trei universuri configurate scenic în trei viziuni : baroc, „aseptic”, „sărac”.

În spectacolul cu *Furtuna*, conceput de Liviu Ciulei, Prospero este înconjurat de obiecte ce semnifică o *sinteză* a cunoașterii umane. În mijlocul lor, magul Prospero este, el însuși, o insulă. Îl putem privi astfel, nu numai ca pe un personaj simbolic, ci și ca pe un *personaj-metaforă*, încorporat universului pe care el, ca un demiurg, l-a generat. Bagheta sa magică vine din legendă, dar ajunge la noi, în „secolul științei”, cum l-a denumit Brecht, secol în care setea de cunoaștere (caracteristică Renașterii) se alătură conștiinței limitelor cunoașterii.

În spectacolul cu tragedia *Richard al III-lea* de la Teatrul Mic, am încercat să definim spațiul metaforic drept „aseptic”. Într-adevăr, imaginea de abator al istoriei, cu suprafețele sale nete, lucioase, „curate”, pe care pata de sînge nu poate dăinui, este dominat de tronul-ghilotină. Codul limbajului scenic este într-o tonalitate rece, de condamnare implacabilă a monstruoșității dar, totuși, Richard, cu luciditatea-i necruțătoare, este un om. L-a gîndit Shakespeare ca pe o imagine negativă a titanismului, ori creatorul secolului XX l-a „destitanizat” (ceea ce nu este identic cu „demitizat”), convertindu-i acest titanism la scară umană?

Tronul ca imagine tutelară, ca posibilă supra-temă a textului dramatic, devine astfel în transpunerea scenică un element constitutiv definitoriu al spațiului metaforic. De altfel, tronul ca metaforă a puterii, avînd semnificația „răsturnării” în sens aristotelic, revine în multe texte shakespeariene, ca și în multe spectacole teatrale sau filme. Să amintim doar diferitele variante scenice sau cinematografice după *Macbeth*, japonezii intitulîndu-și filmul chiar *Tronul însîngerat*.

Poate că pentru prima oară în istoria artei spectacolului spațiul metaforic al dramaturgiei shakespeariene a constituit obiect de cercetare al creatorului teatral, în perioada expresionismului. Leopold Jessner ni se pare, din acest punct de vedere, cel dintîi regizor care a sesizat, într-un evident spirit vizionar, *dimensiunea metaforică a spațiului* din dramaturgia lui Shakespeare. Celebrele „Jessner-Treppen” („treptele lui Jessner”) ca metaforă a puterii și ca traiectorie a strălucirii și decăderii, ni se par grăitoare în acest sens.

În spectacolul cu tragedia *Hamlet*, spațiul metaforic aproape „sărac”, acea suprafață netedă, lucioasă, ca de lac negru, vine să reflecte — parcă — tot zbuciumul de pe scenă. Dar dincolo de motivul baroc al oglinzii, despre care s-a vorbit în legătură cu acest spectacol, acest spațiu metaforic esențializează mesajul. „Teatrul sărac” pune actorul pe prim plan, am putea spune că actorul este, într-un fel, propriul său decor. În spectacolul cu piesa *Prințul constant* de Calderon, Grotowski a concentrat tot „greul” în persoana actorului Ryszard Cieslak. Fără a recurge la o astfel de viziune radicală, regizorul Alexandru Tocilescu le-a încredințat actorilor „greul”, într-un spațiu ce le potențează disponibilitățile creatoare. Un obiect plasat într-un astfel de spațiu (cu podeaua-oglinză sau, pur și simplu, pe scindurile goale ale scenei), pare a se amplifica, se decupează ca în imaginea unui binoclu : jîlțul pe care se odihnește zbuciumata Gertruda (privindu-se îndelung în oglindă), jîlțul pe care șade Hamlet, îngîndurat-frămîntat, rostindu-și monologul (de fapt, un dialog cu ceea ce numim spectatorul „implicat”), patul chinurilor Ofeliei sau acela „martor” al uciderii lui Polonius, toate își convertesc funcționalitatea în semn, ele nu mai „sînt”, ci „reprezintă”.

În ceea ce privește rolul metaforei în piesa istorică, am dori ca, în acest an 1989, pe care îl putem denumi generic „Anul Eminescu”, să scoatem în evidență, într-unul din fragmentele dramatice eminesciene, filonul pe care l-am defini drept „istorico-antropologic”. Astfel, drama *Mureșanu*, pe care o putem socoti un poem dramatico-filozofic de factură alegorică, devine metafora celui „poeta vates”, o chintesență a poetului-tribun. Poemul devine astfel un fragment al acelei „mitistorii” despre care vorbea Heliodor și pe care Ion Heliade Rădulescu o subliniază în cursul său de istorie. Eminescu însuși reliefează relația dintre mit și istorie : „...Ce face, de exemplu, istoricul cu mitul [...]. El caută spiritul, ideea acelei forme [...] și arată cum că mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă care nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ții minte forina și că poți s-o simți în zugrăveala pe hirtie, ci aceasta trebuie citită și înțeleasă”<sup>7</sup>.

În transpunerea scenică sint dezvăluite valențele scenice ținînd în primul rînd de valorificarea forței versului, cit și de limbajul gestual expresiv. Spectacolului i s-a imprimat un anume ritm, o mișcare cu implicații de ritual. Scenografia concepută de sculptorul Vida Geza potențează, prin metafora scenică fundamentală (sugerarea monumentului de la Moisei), unitatea stilistică dintre textul dramatic și spectacol, devenind astfel echivalență scenică și depășind simpla transpunere scenică<sup>8</sup>.

De la unul dintre fragmentele dramatice eminesciene adus în contemporaneitate, la dramele poetului contemporan Marin Sorescu, traiectoria metaforei (într-un raport de determinare reciprocă cu parabola și simbolul) este armonioasă și totodată sinuoasă. Aceasta, mai ales prin ponderea pe care luciditatea omului modern o are în relația sa cu istoria. Nu este vorba de ceea ce, îndeobște, numim „demițizare”, ci mai curînd de umanizare (aducere la scară umană, nehiperbolizînd sau idealizînd). Dacă Decebal sau Mureșanu sînt, în viziunea lui Eminescu, titani (o viziune tipic romantică), Vlad Țepeș sau Radu cel Frumos sînt, în viziunea lui Marin Sorescu, oameni, chiar dacă, oameni cu caracter exponențial.

*Răceala* sau *A treia țeapă* sînt piese parabolice în care profunzimea investigației unei epoci revoluate se imbină cu detașarea comentariului din „supra-text”. Însuși titlurile conțin „în nuce” metafora. O figură „demonică”, devenită un mit sau o legendă (pînă la demonetizare), ca aceea a lui Vlad Țepeș (eronat considerat „Dracula”), este reevaluată de autor, așa cum, de pildă, Albert Camus sau Friedrich Dürrenmatt și-au propus în *Caligula* sau *Romulus cel Mare*.

Universul porții otomane din *Răceala* devine un nou „Theatrum mundi”, iar fauna cerșetorilor dintr-o scenă-cheie a piesei *A treia țeapă* conține un filon al moralității medievale, cu o tentă alegorică. În spectacolele cu aceste piese<sup>9</sup>, metaforele revelatorii pe care poetul-dramaturg Marin Sorescu le-a elaborat devin piloni pe care se sprijină reprezentarea teatrală. Dar departe de a fi vorba de o simplă „vizualizare” a metaforei literare, triada metaforă-simbol-parabolă (la care se adaugă și alegoria) produce acel proces de *esențializare* și *stilizare* care nu ocolește „anacronismul necesar” și comunică spectatorului „erci științifice” mesajul unor creatori care prin operele lor dramatice au stabilit cu semenii lor un *dialog* asupra *condiției umane*.

Fără îndoială că raportul dintre metafora literară și metafora scenică oferă numeroase exemple pe linia continuității de la Shakespeare la Cehov și de la Eminescu la Marin Sorescu, dezvăluind complexitatea (și autonomia) teatrului ca limbaj specific.

Rareori un om de teatru a pledat mai convingător pentru descoperirea „naturii poetice” a regizorului prin intermediul *metaforei*, așa cum a făcut-o Radu Stanca. „Regizorul-poet”, cum îl socotește acesta în eseu intitulat *Metafora în arta regiei*, devine prin „expresia mișcată”, care este metafora teatrală, creatorul unor „metafore semnificative” ce definesc, în mare măsură, valoarea și autonomia actului său creator.

<sup>7</sup> Mihai Eminescu, *Stringerea literaturii noastre populare*, cf. Elena Tacu, *Mitologie romantică*, București, 1973, p. 353.

<sup>8</sup> Ne referim la ciclul premierelor absolute cu fragmentele dramatice ale lui M. Eminescu de la Teatrul „M. Eminescu” din Botoșani, din anii 1975–1976.

<sup>9</sup> *Răceala* de M. Sorescu la Teatrul „Bulandra”, stagiunea 1976–1977; *A treia țeapă* de M. Sorescu la același teatru, stagiunea 1987–1988.

<sup>9</sup> *Răceala* de M. Sorescu la Teatrul „Bulandra”, stagiunea 1976–1977; *A treia țeapă* de M. Sorescu la același teatru, stagiunea 1987–1988.

# CITEVA CONSIDERAȚII ASUPRA RECEPTĂRII SPECTACOLULUI TEATRAL

de DANIELA GHEORGHE

**E**ste un adevăr unanim recunoscut faptul că, prin natura specifică a mijloacelor sale de expresie, fiecare artă solicită din partea publicului o altă atitudine, o altă modalitate de receptare. După cum materia din care este alcătuită o constituie cuvântul sau culoarea, piatra sau sunetul, opera de artă se adresează cu predilecție unor zone diferite ale intelectului și sensibilității noastre. Nu receptăm la fel un tablou, o simfonie sau un poem; chiar dacă ele, întâmplător, pot provoca stări spirituale asemănătoare, calea de pătrundere, și deci atitudinea noastră în calitate de receptori, sînt de fiecare dată altele.

S-a observat adesea faptul că teatrul, în comparație cu alte ramuri ale artei, impune publicului o participare imediată mult mai vie și mai intensă, o mobilizare mai puternică a tuturor capacităților sale de receptare. Explicația acestei stări de lucruri rezidă, desigur, în natura compozită a limbajului teatral, născut din fuzionarea a numeroase coduri eterogene, și, drept consecință, în necesitatea unei sporite atenții distributive din partea spectatorului, astfel încît mesajul complex ce i se propune să poată fi descifrat integral. Pe de altă parte, spectacolul teatral îngreuează, într-un anume sens, libera dezvoltare a fanteziei publicului; prins în imediatul și în concretețea actului scenic, asaltat deopotrivă de stimuli vizuali și auditivi, spectatorul nu se poate abandona imaginației sale, *reveriei care însoțește de regulă contemplarea operei de artă*, decît după ce reprezentația s-a încheiat. Nu este, credem, lipsit de interes să analizăm mai detaliat, în cele ce urmează, particularitățile spectacolului teatral și să evidențiem factorii prin intermediul cărora limbajul scenic impune un tip de receptare mai tensionat și mai intens decît alte limbaje artistice.

1 *Condițiile materiale ale reprezentației.* Odată intrat în sala de spectacol, publicul devine, de bună-voie, *prizonier*; pentru două sau trei ceasuri, el pătrunde în imperiul iluziei scenice, din care nu este eliberat decît odată cu căderea cortinei. Punțile către realitatea cotidiană îi sînt tăiate; lumea spectacolului se substituie lumii reale și devine unicul centru de interes al publicului. În acest sens, teatrul „se comportă” asemănător tuturor artelor care presupun *reprezentația*: opera, baletul, filmul, muzica executată în concert etc. Indiferent de natura ei, reprezentația este *acaparatoare*; condiția obligatorie a înțelegerii corecte o reprezintă atenția susținută și continuă a receptorului. Publicul nu are posibilitatea să revină asupra unui fragment al reprezentației pe care fie că nu l-a urmărit cu atenție, fie că nu l-a înțeles bine. Spectacolul este ireversibil; slăbirea atenției receptorului se soldează, inevitabil, cu pierderea unor sensuri ce nu mai pot fi recuperate.

Din această perspectivă, receptarea formelor de artă care nu implică reprezentația este mai puțin exigentă. Lectura unui roman, contemplarea unui tablou sau a unei statui, audiția unui disc pot

fi oricînd intrerupte, din voința receptorului. Posibilitatea intreruperii contactului cu opera, posibilitatea reîntoarcerii în cotidian a receptorului *atunci cînd acesta o dorește* — iată libertăți care sînt incompatibile cu condiția spectatorului de teatru. Pe de altă parte, cititorul unei cărți, vizitatorul unui muzeu, ascultătorul unei lucrări muzicale au privilegiul de a reveni asupra unor fragmente sau porțiuni ale operei, din dorința adîncirii sensurilor sau din îmboldul de a trăi din nou sentimentul desfătării estetice. Astfel, putem afirma că, sub aspectul celor arătate mai sus, artele reprezentației *diotează* publicului condițiile receptării, în timp ce alte forme de artă sînt receptate în condiții impuse de voința destinatarului.

Dincolo însă de factorii amintiți, comuni tuturor artelor reprezentației, spectacolul teatral se caracterizează prin cîteva aspecte particulare deosebit de importante, care contribuie hotărîtor la intensitatea sporită a procesului de receptare. Le semnalăm în continuare.

**2 Iluzia realului.** Spre deosebire de alte limbaje artistice, limbajul teatral dispune de toate elementele necesare pentru a construi simulacrul unui fragment de realitate : spațiul tridimensional, o anume durată temporală, cuvîntul, obiectele, lumina și, mai presus de toate, prezența vie a actorului în aceeași incintă cu publicul. Faptul că interpreții se mișcă, respiră, vorbesc în imediata apropiere a spectatorului, faptul că obiectele de pe scenă sînt palpabile, faptul că actorul dă replicilor aparența spontaneității, creîndu-se sentimentul elaborării dialogului aici și acum, în fața noastră — toate acestea imprimă ficțiunii scenice o anumită „*asemănare*” cu realitatea. Evident, nu trebuie să se înțeleagă de aici că actul teatral ar fi un decalce al lumii reale ; nici măcar montările naturaliste, în naiva lor credință asupra rosturilor artei, n-au izbutit asemenea performanță.

Oa oricare altă formă de artă, spectacolul de teatru posedă o structură estetică, adică se *distanțează* de realitate, nefiînd o *reproducere* a lumii, ci o *image* modificată, mediată, esențializată a ei. Ceea ce dorim să arătăm este faptul că, din punct de vedere senzorial, actul scenic îmbracă o parte din atributele realului ; el acționează asupra noastră prin intermediul unor factori de exact aceeași natură ca și evenimentele vieții cotidiene : prezență umană, cuvinte, mișcare, obiecte. Factori de aceeași natură, dar *altfel* utilizați, *altfel* puși în valoare, epurați de tot ceea ce în existența obișnuită este întimplător, banal, nesemnificativ. Pe scenă, acțiunea se încheagă riguros, se supune unei progrese, degajă o anume semnificație ; dialogul este coerent, purtător de sens ; vocea actorului este sonoră și expresivă, jocul mimic amplificat, gesturile și mișcărilor elaborate ; decorurile, costumele, obiectele de recuzită transferă în plan vizual o parte din rețeaua de semnificații a textului ; lumina, la rîndul ei, își pierde neutralitatea, contribuind la modelarea spațiului scenic și la crearea atmosferei.

În fața publicului de teatru o acțiune se desfășoară, oameni vii se mișcă și vorbesc într-un spațiu concret, ca și cum ar fi vorba de un eveniment real ; totodată, fiecare element, de la text pînă la interpretare și decor, indică limpede că această fragilă „*asemănare*” cu realitatea este iluzorie, că spectacolul constituie o *structură* purtătoare de *semnificații*, că materialul „împrumutat” din lumea reală este transfigurat și integrat unui *limbaj artistic*. Totuși, tocmai faptul că limbajul teatral se clădește dintr-un ansamblu de elemente aparent asemănătoare existenței obișnuite (oameni, dialoguri, mișcare, obiecte) determină o ridicată cotă de participare emoțională a publicului : el devine martor și judecător al acțiunii desfășurate pe scenă și întruchipate de semenii lui — actorii.

Un argument în sprijinul celor afirmate mai sus îl constituie comportarea copiilor în sala de spectacol. Ei reacționează violent la ceea ce se petrece pe scenă : se supără sau se înveslesc, rîd sau plîng, îl povățuiesc și îl încurajează pe erou, apostrofează personajele negative ș.a.m.d. Iluzia copilului că poate interveni și chiar modifica, eventual, cursul acțiunii scenice indică faptul că el o consideră reală, receptînd-o ca și cum peripețiile piesei s-ar desfășura cu adevărat atunci, pentru prima oară, în fața lui. De altfel, pentru cei mici, și actorii își pierd identitatea : ei *sînt* Făt-Frumos sau Spinul sau Albă ca Zăpada, chiar după ce reprezentația s-a încheiat. Spre deosebire de copii, publicul matur este, desigur, în permanență conștient de caracterul fictiv al universului scenic. Cu toate acestea, persistă în spectator impresia — vagă, difuză și necontrolabilă, dar mai puternică decît în cazul altor arte — că asistă la o acțiune ce îmbracă atributele evenimentului real. Datorată, cum am arătat, elementelor ce concură la plămădirea limbajului teatral, această impresie sporește tensiunea specifică receptării actului scenic.

3 *Prezența simultană a stimulilor vizuali și auditivi.* Reprezentarea scenică solicită în egală măsură, cu egală forță, cele două simțuri principale ale ființei umane : văzul și auzul. Așa cum vom arăta, prezența simultană a mesajelor verbale și vizuale stopează, într-o anumită măsură, funcționarea imaginației spectatorului, concentrându-i atenția exclusiv asupra universului scenic.

Publicul de teatru trebuie să descifreze un limbaj eterogen ; el trebuie în permanență să coreleze ceea ce aude cu ceea ce vede : cuvântul (în speță textul piesei) cu imaginile, statice și dinamice, propuse de spectacol. Ce raporturi există însă între sfera verbalului și sfera vizualului ? Ce procese însoțesc receptarea mesajelor adresate văzului și auzului ? S-a observat că vizualul și verbalul nu întrețin relații de pură exterioritate, ci dimpotrivă ; între cele două registre senzoriale există transferuri subtile și continue, chiar dacă omul nu le conștientizează decît accidental. Astfel, receptarea oricărei imagini declanșează, în subsidiar, o tendință de interpretare verbală, după cum orice enunț verbal sau orice înșiruire de sunete suscită în receptor o suită de imagini, chiar dacă estompate, fugare, fragmentare. Acesta este unul din factorii care diferențiază net receptarea spectacolului teatral de receptarea limbajelor artistice care folosesc un unic material expresiv : cuvântul, culoarea, piatra, sunetul. Lectura unui roman, de pildă, naște în cititor un univers de imagini : personajele și mediul descris capătă un anume echivalent vizual. Desigur, imaginile pe care cititorul le creează în jurul textului sînt vagi, nedefinite, inconsistente, ca o „umbră a unui vis” — dar existența lor nu poate fi contestată. În mod similar, cel care privește un tablou, dincolo de bucuria pură a contemplării liniilor și culorilor, tinde să *numească* ceea ce vede, adică să asocieze imaginii un anume înțeles apt de a fi formulat verbal. La rîndul său, ascultătorul unei simfonii țese în jurul muzicii un văl fin de imagini dispartate, de fragmente verbale, de sugestii coloristice.

Observăm deci că, în cazul acestor tipuri de limbaj artistic, receptarea propriu-zisă a operei este dublată de o activitate secundară, care ține exclusiv de interioritatea receptorului : de fantezia sa, de datele sale psihologice și temperamentale, de memoria sa afectivă, de înzestrarea sa culturală. Literatura, muzica, artele plastice se adresează unei singure zone a percepției noastre, „ocupă” un unic canal receptor. Celelalte registre senzoriale rămînînd libere, privitorul, ascultătorul sau cititorul au posibilitatea să găsească singuri echivalențe ale sunetului cu imaginea, ale cuvîntului cu culoarea, construindu-și astfel mental o lume, e drept, inconsistentă, care învăluie opera asemeni unui abur ușor, proiectînd-o în sfera altor zone perceptive decît aceea a propriului limbaj.

Din acest unghi de vedere, care este situația spectatorului de teatru ? De la bun început, el este solicitat de o multitudine de stimuli, care îi solicită la fel de insistent atenția : pe de o parte textul dramatic, pe de altă parte tot ceea ce spectacolul suprapune suportului literar : intonație, mimică, mișcare, ritm de joc, ambianță scenografică, lumini, costume etc. Putem compara procesul de receptare cu o suprafață disputată de mai mulți vectori de forță, care exercită asupra publicului o plăcută tiranie și îi mențin atenția într-o continuă stare de alertă. Or, în ce fel se vor manifesta acum acele transferuri de la un registru perceptiv la altul pe care le permit alte tipuri de limbaj artistic ? Ca și cititorul unui roman, spectatorul de teatru construiește în jurul acțiunii și personajelor anumite imagini fragmentare, mai mult sau mai puțin definite și coerente. Acestea, desigur, nu pot să coincidă cu ceea ce el vede efectiv pe scenă. Numai pentru un regizor care a avut șansa să-și materializeze în totalitate intențiile, spectacolul se suprapune într-adevăr viziunii interioare generate de text. În schimb, procesul de receptare al publicului suportă, la primul nivel, o divizare : de o parte planul imaginar născut din sugestii ale textului, uneori extrem de vag, alteori relativ mai bine conturat, în cazul în care spectatorul cunoaște piesa dinainte și și-a creat un sistem de așteptări ; pe de altă parte, planul real al reprezentației propriu-zise. Pentru un timp foarte scurt și în chip aproape insesizabil, între aceste două planuri apare un decalaj, se produce o tensiune. Acest decalaj este însă imediat depășit : spectacolul, prin existența sa concretă, prin bogăția, diversitatea, vigoarea sa anihilează aproape instantaneu produsele infinit mai palide ale imaginației spectatorului. Dacă, de pildă, pornind de la text, închipuim pentru personaje o anume siluetă, un vag contur fizionomic, acestea sînt îndată înlocuite prin concretețea prezenței fizice a actorilor. Dacă percepem, în chip nelămurit, o anumită atmosferă degajată de text, interpretarea, decorurile, ritmul de joc, luminile vin imediat să potențeze sau, după caz, să corecteze sentimentul nostru.



Iată de ce afirmam mai sus că teatrul, într-un anume sens, interzice libera dezvoltare a fan-teziei : chiar dacă, ipotetic vorbind, spectatorul ar inclina să se abandoneze imaginilor sale interioare, născute din ascultarea dialogului, reprezentația îl va obliga să se întoarcă la realitatea ei vie, fasci-nația scenei îl va readuce în spațiul concret al sălii de spectacol.

Împiedicind reveria, oferind simultan spectatorului și opera dramatică și materializarea ei în universul scenei, teatrul solicită, inevitabil, un mod de receptare mai tensionat, mai viu, mai intens. El nu acordă publicului libertatea imaginației decât acolo unde limbajul teatral se reduce la una singură dintre componentele sale : în teatrul pur verbal, lipsit de imagine : piesa radiofonică ; sau în teatrul pur vizual, lipsit de cuvinte : pantomima.

de GEORGE CHIRIȚĂ

**N**e-am obișnuit să vedem în secolul al douăzecilea o epocă în care copiii și-au căpătat drepturile firești<sup>1</sup> spune William Walsh într-o carte consacrată imaginației. „Sintem în măsură să punem în contrast secolul nostru, cu intima sa cunoaștere a copiilor, (...) cu secolul nouăsprezece, în care relația adultului cu copilul era aparent formală, rigidă și lipsită de comprehensiune<sup>2</sup>. Este de aceea surprinzător să constatăm, o spune același autor, că „nici un scriitor important al secolului douăzeci nu a scris cu forță și convingere despre lumea copilăriei”<sup>3</sup>, în vreme ce, în secolul trecut, scriitori de prim rang au făcut acest lucru (Wordsworth, Coleridge, Dickens, Mark Twain, H. James). La analiză, faptul este însă explicabil: secolul trecut vedea doar continuitatea existentă între lumea adultului și cea a copilului; depășind eroarea de a considera copilul drept un adult în miniatură, secolul douăzeci preferă a-l înțelege „ca pe o ființă total diferită”<sup>4</sup>. Vechea atitudine lăsa liber accesul intropatic la lumea copilăriei. Noua atitudine blochează acest acces „printr-o nervoasă insistență asupra imensității diferenței”<sup>5</sup>.

Iată deci că literatura pentru copii este atrasă în spațiul unei incertitudini pe care arta în genere nu o resimte. Mesajul estetic adresat adulților are ca primă axiomă intersubiectivitatea, echivalența, de principiu, a creatorului și a receptorului. Important aici nu este *cui* te adresezi, ci *ce* spui. Dimpotrivă, în arta destinată copiilor *ceea ce* spui are sens doar ca mod de a încerca să afli *cui* te adresezi.

Teatrul pentru copii este întâi de toate o experiență a adultului, și anume experiența apropierii de universul copilului. Lumea copilului, deși coexistă în imediatul cotidian, nu apare în limbaj prin proprie inerție, ci numai în măsura în care, adresându-i-se, adultul oferă acestui univers un limbaj. Iată deci cât este de mare responsabilitatea raportării prin artă la universul infantil: ea influențează modul de a fi al acestuia, dar, mai ales, determină generic imaginea sub care el apare în ochii adultului. De aici, reacțiile în lanț implicite. Sub presiunea produsă de *mass-media*, tot mai mulți părinți cred astăzi, fără a greși, că psihismul copiilor lor este deductibil din arta oferită acestora de societate. Inflația de desene animate, de pildă, a modificat, în primul rînd, nu „statutul” copilăriei, ci imaginea despre copilărie a părinților. Teatrul pentru copii intră și el sub incidența acestui *feed-back* generat de „misterul” publicului său. „Există un munte de prejudecăți legate de acest teatru, spune regizorul Cornel Todea, printre care cea mai semnificativă mi se pare aceea că noi, adulții, deținem pe deplin

<sup>1</sup> William Walsh, *The use of imagination*, Londra, 1959, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

secretul adevărului privind mintea și sufletul copiilor. De aici tendința de a încărca spectacolele pe care le adresăm copiilor cu clișee și aspirații «copilărești», propunându-le un fel de gânduri și aspirații de adulți-innapoiati”<sup>6</sup>. Fiind netraductibil în sistemul de valori al adultului, universul infantil rămâne un spațiu relativist, pe care copilul și adultul sint chemați a-l parcurge împreună, fiecare din punctul său de vedere. Ceea ce se poate pune în comun este acea *atitudine interioară*, necesar a fi insuflată copilului, de care vorbește Gaston Berger în cartea sa *L'homme moderne et son éducation*. „Primul element al acestei atitudini, prima dintre virtuțile necesare, este *calmul*”<sup>7</sup>. A doua însușire pe care trebuie contat este *imaginația*: „într-o lume stabilă rațiunea este facultatea patronatoare. Într-o lume mobilă și în reinnoire permanentă, trebuie să inventezi continuu și mai întâi trebuie să-ți inventezi propria viață”<sup>8</sup>. O altă însușire necesară este *spiritul de echipă*: „cele mai strălucitoare aptitudini sint ca și sterilizate, atit timp cit cel care le posedă nu este capabil să se insereze într-o acțiune de ansamblu”<sup>9</sup>. În sfârșit, o ultimă calitate, „și poate cea mai importantă, este *simțul omenescului* („le sens de l'humain”<sup>10</sup>). Și, pentru a da o circumscriere sugestivă a acestei ultime noțiuni, Berger il citează pe Lao-Tzi: „Cind cunoașterea a dispărut, virtutea i-a luat locul. Cind a dispărut virtutea, e rindul bunelor sentimente. În timp ce dispar bunele sentimente, justiția le înlocuiește. Cind a dispărut justiția, rămin ceremoniile”<sup>11</sup>. Dimensiunea esențială a „simțului omenescului”, în această accepție, rămâne cea cognitivă, căci ea le înglobează pe celelalte. Valoarea educativă în spațiul culturii, deci și al teatrului, se va rezolva în esență în aspectul cognitiv. Dacă dorim să obținem, la publicul format din copii, o rezonanță morală sau etică, va trebui să ii oferim de fapt spațiul unei manevre de cunoaștere. Nu trebuie uitat însă un adevăr de primă importanță: „În teatru copiii nu vor progresa în cunoaștere, dacă nu va fi vorba în primul rind de divertisment”<sup>12</sup>.

Între piesele puse în scenă la Teatrul „Ion Creangă” din București, citeva incită la comentarii; o bună parte însă rămin apte doar pentru reacția aspră a criticii de specialitate (a se vedea, de pildă, opiniile formulate de Valentin Silvestru<sup>13</sup>, și Ileana Colomieț<sup>14</sup>). Publicul format din copii primește cu multă receptivitate povestiri care explorează elemente ale logicii universului imediat, dar și structuri logice mai abstracte devenite familiare prin universul basmului. Feeria *Poveștile de aur* de Alecu Popovici<sup>15</sup> este o sinteză cu miza dramatică axată nu pe explorarea dinamicii fantastice a unor întâmplări, ci pe jocul contextelor tematice, în care Dănilă Prepeleac apare alături de Făt Frumos, de Harap Alb, de Vasilache sau Prislea cel Voinic. Autorul „a năzuit un fel de sinteză a tot ceea ce imaginația maturilor a elaborat de-a lungul vremii pentru a face copiilor plăcere”, afirmă, entuziasmat, criticul Marius Robescu<sup>16</sup>. Materia epică nu este altceva decit aventura trecerii de la o temă de basm la alta. Această situare metanarativă a piesei favorizează la public exercițiul abstracției.

Textul lui Ion Lucian și V. Puicea „*Snoave cu măști*”<sup>17</sup> preia personajul Păcală într-o variantă originală, înlocuind cunoscutele farse ale eroului popular prin altele, inedite. Ideea continuării „în serial” a materialului epic al povestirilor cu Păcală este desigur interesantă, dar ea trebuie susținută de inventivitate dramaturgică. Dar, „în afara componentei folclorice esențiale a spectacolului, însăilarea literar-dramatică a snoavelor lui Păcală, fie ea făcută pentru copii, s-ar dovedi puerilă chiar și pentru copii...”<sup>18</sup> serie Victor Parhon. Alt cronicar, Aurel Bădescu, elogiază „impresia proaspătă de improvizație scenică, de variații pe temă dată”<sup>19</sup>. Indiscutabil, însă, mecanismul generator al farselor este precar. El se bazează pe o substituie repetată, în actul căreia Păcală introduce, pe ascuns, nimicul, în vreme ce adversarul său va depune spre schimb, cu lăcomia de a o vedea îndoită, valoarea. Trecind peste faptul că mecanismul farselor demarează greu și este uneori stingaci, se poate pune întrebarea care este valoarea educativă a acestei virtuozități a nimicului și a substituirii lui prin valoare.

<sup>6</sup> Cornel Todea, în vol. *Teatrul ca lume*, București, 1985, p. 309.

<sup>7</sup> Gaston Berger, *L'homme et son éducation*, Paris, 1967, p. 133.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>12</sup> Sara Spencer, *Writing plays for children*, în vol. *Creative Dramatics*, Seattle, 1961, p. 100.

<sup>13</sup> Valentin Silvestru, Răspuns la ancheta *Un diagnostic „colectiv” despre teatrul „Ion Creangă”*, în *Teatrul*, nr. 2, 1972, p. 11.

<sup>14</sup> Ileana Colomieț, *Două probleme*, în *Săptămîna culturală*, 28 ian. 1983, p. 5.

<sup>15</sup> Alecu Popovici, *Poveștile de aur*, text dact. aflat la teatrul „Ion Creangă” din București.

<sup>16</sup> Marius Robescu, Cronică în *Luceafărul*, 20 mar. 1975, p. 8.

<sup>17</sup> Ion Lucian și V. Puicea, *Snoave cu măști*, text dact. aflat la teatrul „Ion Creangă” din București.

<sup>18</sup> Victor Parhon, Cronică în *Luceafărul*, 16 mai 1981, p. 8.

<sup>19</sup> Aurel Bădescu, Cronică în *Contemporanul*, 28 mar. 1975.

Piesa lui Alecu Popovici, *Cine se teme de crocodil*<sup>20</sup>, se adresează copiilor de vîrstă mică, utilizînd registrul povestirilor cu animale. O fetiță, al cărei tată construiește sonde în Africa, trece într-o seară hotarul visului și face o călătorie în jungla africană. Aici întâlnește personaje cunoscute precum Doctorul Aumădoare, Robinson Crusoe sau Tarzan, care o ajută să treacă prin dificultățile create la tot pasul de animalele junglei, cu un soi de indiferență față de specificul omenesc al fetei. Aceasta, la rîndul ei, operează, cu naivitatea și tenacitatea vîrstei, o serie de reduceri ale specificului animalier al ființelor junglei, pe care le tratează ca pe niște copii, dezarmîndu-le astfel de agresivitate. Relația dintre imaginar, ingenuitatea copilului și lumea junglei, ce deseori își poartă cu umor agresivitatea, are ca rezultat un univers agreabil, în care copilul poate învăța că, dacă în comportamentul său sînt păstrate regulile de bună purtare, atunci realitățile înconjurătoare se umanizează ca prin farmec, intră în dialog cu el și i se supun.

Piesa *Dansați cu Salamandra*<sup>21</sup>, semnată de Ștefan Iureș, se desfășoară într-un univers familiar : terasa unui bloc. Loc de joacă pentru copii și loc de recreere pentru adulți, terasa este un spațiu de sublimare a relațiilor interumane, un domeniu de revelare a sensurilor lor. Personajele cultivă protocolul acestei sublimări, căci limbajul lor este aproape strălucitor, situațiile sînt perfecte în expresivitatea lor, totul dă senzația unei agreabile socializări. Meritul stăpînirii demersului dramaturgic se îmbină în această piesă cu o percutantă capacitate de acces la intimitatea cotidianului. Și iarăși un fapt meritoriu, senzația de cotidian nu este redată prin procedeul vulgarizării, ci, dimpotrivă, prin cultivarea eleganței. Copiii și adolescenții au un limbaj ales, expresiv, plin de inventivitate, fără a crea totuși impresia de convențional. Sub raport educativ piesa are marele merit de a recomanda spectatorului (de toate vîrstele, am putea spune) demnitatea cotidianului, manifestarea unei atitudini superioare în spații în care altfel ar fi intervenit vulgaritatea sau suficiența intelectuală. Fără a idiliza totuși, căci piesa pune în comun bunătatea și răutatea, inteligența și prostia, umorul și obtuzitatea, dar făcîndu-le să funcționeze într-un tot pașnic, într-o atmosferă domestică, guvernată de capacitatea personajului principal, Salamandra, de a sesiza valoarea aspectelor contradictorii, conciliîndu-le. „Piesa curge firesc ocolind cu dibăcie didacticismul, și nu o dată clocotitoarea existența a copiilor se domolește, lăsînd loc unor spații de liniște înfiorată și de cald lirism”<sup>22</sup>, spune criticul Virgil Munteanu. Este poate vorba aici de acea necesară atitudine interioară, *calmul*, de care amintea Gaston Berger.

O colecție de scenete satirice, adevărate eșantioane ale universului școlar în dimensiunea sa umoristică, o reprezintă *Recreația mare*<sup>23</sup> de Mircea Sîntimbreanu. Autorul are meritul de a ști să extragă aceste eșantioane și de a le expune exploatînd valoarea faptului pur, necomentat retoric. Tipologiile cultivate, cum ar fi aceea a elevului care, neștiind lecția, dă răspunsuri atît de ambigue încît convin formal oricărei întrebări, conțin valențe scenice remarcabile. Interesant este faptul că, în cazul acestor scenete, funcția educativă se realizează într-un registru „logic”, și nu prin tezisă morală. De pildă, cele două colege, care, făcîndu-și reciproc portretul (ca temă la ora de română) pornesc de la premisa că „sînt foarte diferite între ele”, deși diferența constă doar în defecte diferite. Rezultatul obținut prin eliminarea din descriere a defectelor (pentru a nu se supăra una pe alta) conduce la două portrete identice. Morala cere micului spectator efortul de a se ridica la o „viziune” logică a eticului. În altă scenetă un școlar leneș își păcălește bunica, îmbrăcînd romanele de aventuri, pe care le citește cu asiduitate, în coperti de manuale. Comicul suprapunerii universului romanelor de aventuri peste cel didactic este aici generatorul satirei, și nu directă vizare etică.

Combinația logică, exercițiul semantic, sînt procedee cu o bună circulație în mentalul infantil. Autorul mizează pe ele dînd dovada unei originale abordări a funcției educative a teatrului. Lărgirea de orizont produsă de rezolvarea unei situații logice oferă posibilitatea unor conexiuni mai complexe în universul etic. Exersări ale artei conexiunilor sînt și scenetele *Păsărește* (e vorba aici de celebrul „dialect” al școlarilor amatori de virtuozițai fonetice) sau *Gara* (pe tema unui schimb imposibil de obiecte între doi școlari excursioniști ce nu reușesc să ajungă la o echivalență a valorii obiectelor puse în joc). Morala acestor scenete : dezvoltări ale universului empiric infantil, cu mențiunea că orice

<sup>20</sup> Alecu Popovici, *Cine se teme de crocodil?*, text dact. aflat la teatrul „Ion Creangă” din București.

<sup>21</sup> Ștefan Iureș, *Dansați cu Salamandra*, text dact., aflat la teatrul „Ion Creangă” din București.

<sup>22</sup> Virgil Munteanu, *Cronică în Teatrul*, nr. 8, 1973.

<sup>23</sup> Mircea Sîntimbreanu, *Recreația mare*, text dact., aflat la teatrul „Ion Creangă” din București.

progres etic este condiționat de o prealabilă sporire a acuității logice în percepția etică. Aceasta ar fi o cale de urmat în teatrul pentru copii, căci universul imediat este mult mai plin de învățăminte pentru micul spectator decât o temă generală, chiar dacă aceasta este schematizată și simplificată până la nivelul lui. Căci acest univers conține structuri logice accesibile copilului în continuitatea integrării sale în real. O modificare a acestor structuri, un sens nou introdus aici vor fi sesizate cu promptitudine de atenția cognitivă a copilului și integrate în sistemul lui de valori.

O formă a teatrului pentru copii mai puțin luată în discuția criticii, dar de o remarcabilă eficiență educativă, este teatrul pe disc. Caracteristicile sale specifice, deși paralele cu o anumită limitare a mijloacelor de expresie, prezintă o valoare datorată tocmai gradului ridicat de concentrare a semnului purtător de mesaj. Pe de altă parte, teatrul pentru copii înregistrat pe disc nu este astăzi doar o simplă modalitate de expresie, eligibilă între altele, ci una care răspunde nevoilor unei vârste fără facilitatea lecturii și care nu a renunțat la acea formă de comunicare „arhaică” reprezentată de povestirea orală. Concurând fără dificultăți insuficiența programelor de televiziune destinate copiilor, discul pentru copii prezintă avantajul intimității familial-domestice a cadrului audiției, în raport cu incomoditățile existente descori în practica de comunicare a cinematografului sau a teatrului.

Există de asemenea un alt ascendent major al discului asupra celorlalte modalități de spectacol (deși ar trebui precizat că paralela noastră intenționează mai degrabă a stabili complementari-tăți, decât ierarhii): mesajul său este aproape în totalitate prelucrat și adus la nivel verbal, avind astfel șansa de a fi absorbit integral în receptare. Aceasta în vreme ce în spectacolele care insistă în dimensiunea vizuală, precum teatrul, televiziunea sau cinematograful, apare o sincopă necesară descifrării sensului imaginii, aducerii ei la dimensiunea verbalizării. De multe ori se produce, prin această sincopă, o blocare datorită căreia copilul rămâne la o participare plată, pe registrul vizualității, fără a reține, dincolo de perceperea simplei sale reacții descriptive, o semnificație.

În cazul discului, ceea ce rămâne în receptare sînt anumite raporturi formale între abstract și concret, anumite configurații semantice, anumite tranziții de la registrul moral la cel epic sau la cel logic; toate acestea înscrise însă într-o atmosferă de saturație a logosului, a vorbirii, care, deși poate avea la suprafață o desfășurare figurativă, își confirmă valoarea abia în registrul estompat al remanențelor abstracte. Aportul în dezvoltarea intelectual-morală a copilului se localizează cel mai substanțial în aceste mișcări abstracte ale configurațiilor intelectului. Este în aceasta ceva asemănător cu reductibilitatea la matematică a conținuturilor diferitelor categorii de experiență. Căci, dezvoltarea mentală a copilului la vîrstele prime este o astfel de aritmetică a existenței. Teatrul pe disc, atașat cum este de abstracția angajată de limbajul verbal, convine acestei aritmetici a existenței ca un util instrument de calcul al ei.

„Teatrul radiofonic reduce *cucîntul* la valorile sale primordiale, greutatea căpătînd-o vocea, rostirea, trăirea glasului interpreților. De aceea în teatrul radiofonic, cea de a treia dimensiune este ascultătorul, care, dacă în teatrul vizual *participă* la acțiune, în teatrul undelor *reconstituie* faptele și întîmplările”<sup>24</sup> spune Victor Crăciun într-o carte dedicată „scenei undelor”. Aserțiunea vizează, evident, și teatrul pe disc (și trebuie precizat că producțiile de teatru pentru copii realizate de Electrecord sînt în majoritate înregistrări Radio). Dar tocmai prin această localizare în sonor dimensiunea vizuală devine inoperantă, iar rolul creator al ascultătorului se consumă, nu în a imagina vizual dimensiunea lipsă, ci tocmai în a transfera impulsurile de vizualizare în sensul obținerii unei satisfacții sonore. Este vorba aici de un transfer perceptiv și nu de o simplă anulare a unor lacune.

Fără îndoială cea mai interesantă producție a teatrului pe disc pentru copii realizată de Electrecord este *Alice în țara mirunilor* (dramatizarea aparține Feliciei Mărgineanu). Valoarea discului își are originea în posibilitățile de transpunere în spectacol sonor pe care le prezintă textul. Formula regizorală care încearcă să păstreze un suflu continuu al poveștii în spectacol, recurgînd pentru aceasta la liantul muzicii remarcabil realizate de Aurel Giroveanu, oferă un plan de discurs optim pentru desfășurarea textului lui Lewis Carroll. Spectacolul are o anume „literalitate”, în sensul că universul sonor pus în funcție nu are o valoare evocativă ci este important în propria spectaculozitate. Atmosfera sonoră există nu pentru a crea reverie, ci ca un fel de preludiv zgomotos la paradoxul de limbaj imediat următor, deci, pînă la urmă, ca parte a acestui paradox însuși. Pe de altă parte

<sup>24</sup> Victor Crăciun, *Scena undelor*, București, 1980, p. 206.

toate personajele practică ceea ce am putea numi o „mişcare inertială a sensului”. Un sens care apare la un moment dat într-un context continuă automat în contextul următor, schimbându-și pe rînd sinonimiile sau ononimiile. Această punere în evidență a limbajului ca instrument de constituire, între altele, a paradoxurilor, și nu neapărat ca instrument de descripție, se realizează la modul optim în formula teatrului radiofonic și de disc, în care dimensiunea vorbită a sensului (paradoxul fiind un mod de a vorbi și nu de a descrie) apare cu maximă libertate. Pe o scenă de teatru textul lui Lewis Carroll va da desigur alte efecte, tocmai rezultate din contrastul stabilit între vizualitatea scenică și structura vorbită a paradoxurilor. Literalitatea de care vorbeam mai sus nu este desigur un scop în sine. Prin ea devine posibilă analiza transformărilor reversibile ale cuvintelor în lucruri. Această transformare, reciprocă de altfel, este în fond o operație de care se preocupă toate personajele discului. Pentru Omidă, de exemplu, încercările Alisei de a-și stabili o identitate printr-un fel de anamneză a unei poezii, par lipsite de sens. Căci fiind interschimbabile, lucrul și cuvîntul nu mai pot constitui, unul pentru altul, un reper. Pentru cîtea Regelui, de pildă, scrisoarea citită de Iepure drept corp delict nu mai este un act de limbaj, ci devine un lucru, rămînînd inutilizabilă în valoarea ei referențială. Citirea accelerată a textului sugerează chiar transformarea acestuia într-un lucru-eveniment cu o cinetică proprie. Pentru anturajul Pălărierului o „fîntină cu sirop” și „doi copaci care nu sînt decît unul” nu sînt lucruri *despre* care poți vorbi, ci obiectele ale căror nume le poți *folosi* într-o conversație interesantă. Iar explicarea textului abscons al scriisorii de către Rege nu este decît un mod foarte personal de a intra în posesia plăcîntețelor cu ajutorul unui citat : „toate astea-s ale mele?” — extras din scrisoare. Care poate fi, pentru micul ascultător, morala implicită a acestei minunate discuții în jurul relației limbaj-realitate? Aceea că legăturile dintre cuvînt și lucru nu sînt un dat al naturii, un punct posibil de sprijin. Dimpotrivă, cuvîntul și lucrul au fiecare legile lor, pe care trebuie să le cucerești dincolo de banalitatea relației biunivoce pe care vorbirea cotidiană pare a o stabili între ele. O lecție despre gîndire făcută cu cele mai elementare obiecte de uz didactic : cuvîntul și lucrul.

Distribuția discului, excelentă chiar și în rolurile episodice, include nume prestigioase : Nicolae Gărdescu, Sandu Sticlaru, Nineta Gusti, Mircea Șeptilici, Rodica Tapalagă ș.a.

O adevărată bijuterie a teatrului pe disc, piesa lui Ion Pas *Familia Chiș-chiș* (în regia lui Paul Stratilat) este excelent comentată de muzica lui Elly Roman, într-un tot organic, a cărui desfășurare conduce copilul către universul cel mai apropiat lui : gospodăria, casa de toate zilele. Discul radiază o atmosferă de liniște patriarhală, de palpitate a familiarului, a simplității. Sursa ei devine explicită în final, unde se revelează valorile puse în scenă de piesă : confortul domestic, cu dulapurile garnisite de mîncăruri gustoase, simplitatea relației cu vecinii, care își împrumută între ei motanul, și, în sfîrșit, elementul cel mai important, această capodoperă a confortului domestic dintotdeauna : motanul. După ce e pus cu tandrețe sub semnul criticii, dar numai pentru a sugera farmecul unor „defecte” tipice acestei creaturi (lenea, tentația traiului ușor, nesinceritatea superioară și tendința de a nu pune preț pe sentimentalisme), motanul apare ca singurul în stare să acorde stăpînului dreptul la confortul unei existențe lipsite de vecinătatea familiei *Chiș-chiș*. Suprem demiurg al acestui orizont domestic plin de o pașnică lumină, motanul (interpretat de Octavian Cotescu) este protagonistul unui refren muzical de o sugestivitate remarcabilă, care dă parcă ritmul liniștitor al acțiunii. Cu o perfectă adresabilitate către universul receptiv al copilului, dar stîrnind, prin perfecțiune stilistică, și interesul adultului, spectacolul dă o măsură reprezentativă a posibilităților stilistice ale teatrului pe disc adresat copiilor : cultivarea limbajului familiar, a tonalităților calde, a semnificației de fină nuanțare, fondul meditativ, pîntecarea sensurilor prin teme muzicale accesibile.

Dramatizare de Georgeta Răboj după Camil Petrescu, *Papuciada* este o parabolă în favoarea renunțării la cea violență primară pe care o implică, sub haina nevinovată a jocului, vîrsta copilăriei. Totodată, ea solicită copilul în sensul unei prime depășiri a perspectivei egocentrice, pentru înțelegerea valorilor alterității. Luță, mare vîntător cu pușcă cu dopuri din Cîșmigiu, pleacă la Predeal pentru a pedepsi un urs care face ravagii în lumea animală a locului. I se asociază în expediție cele mai curajoase animale din localitate, plănuiind teribile războaie asupra nefericitului urs. Contactul cu „dușmanul” este însă revelator ; acesta este o ființă care își poate justifica propria perspectivă, fiind, mai mult, dispusă la prietenie. Astfel foștii dușmani devin prieteni. Acest relativism al relației „interumane” este o lecție oferită vîrstei copilăriei. Vîntătoarea sau lupta, ca temă esențială a jocurilor copilăriei, devine astfel un mod de a cîștiga un prieten, de a căpăta dimensiunea alterității. Versul alert, cu rimă promptă și de efect ludic, creează un spațiu apropiat de structura calamburului,

în care lumea pitorească a animalelor se manifestă cu vervă, într-un univers sonor onomatopeic. Poate aici este însă locul unde regia nu a reușit să evite grotescul nemotivat, soluția onomatopeică nu tocmai agreabilă.

*Nemaipomenitele călătorii ale lui Sindbad* *Marinarul*, dramatizare aparținând lui Marin Traian și regizată de autor, demonstrează din nou valoarea conjuncției între un anume tip de text și posibilitățile de expresie ale teatrului pe disc. Lumea lui Sindbad se concentrează în realitatea verbului, ca magie a povestirii. Excelent în rolul lui Sindbad, Fory Eterle deține tocmai acea artă a incantației avântată retoric dincolo de credibil, fără a face să se simtă aceasta, sub masca unei dicții impunătoare. Datorită acestui actor, povestirile din „o mie și una de nopți” devin ceea ce ele pot fi, în nenumăratele lor ipostaze : o formă de a stimula modalitatea logocentrică a imaginarului. Regia discului extinde retorica pînă la nivelul universului de zgomote și al atmosferei : nu este vorba aici atît de un spectaculos în sine cît de o claritate a expunerii, de o coerență a limbajului sonor al mediului ca replică la aceea a dicției impozante a actorilor. Cum sugerează textul semnat de regizor pe coperta discului, impulsul vital al intereselor pragmatice și imaginare ale personajelor este setea de noi orizonturi. Am parafraza spunînd că, la un anume metanivel al povestirii, impulsul generator devine aici tentația verbului de a se materializa ca povestire, ca univers povestit.

Din aceeași serie tipologică cu Sindbad, *Baronul Münchhausen* (dramatizarea și regia aparțin lui Nicolae Gărdescu) apare tot în orizontul povestirii, dar, de data aceasta nu ca incantație ce construiește lumi, ci ca artificio al imaginației care își analizează propria libertate. Căci Baronul nu este un simplu mincinos încercînd să impună o realitate drept alta, ci un temerar care explorează limitele credibilului pentru a avea din afară spectacolul logicii lui interioare. Jocul imposibilului va oferi copiilor o minunată lecție de fizică a imediatului. Gerul ce îngheață cuvintele, încît înțelegerea devine posibilă numai după ce se face un foc mare, coborîrea de pe lună pe o frînghie, adăugîndu-i în jos bucățile tăiate din partea de sus etc. sînt elemente ale unei fizici inversate, cu trimiteri percutante către logica reală a lucrurilor. În vreme ce în povestirile lui Sindbad regia miza pe o retorică a extraordinarului, toate întîmplările fiind trecute prin registrul incantatoriu al vocii lui Fory Eterle, în cazul lui Münchhausen, Nicolae Gărdescu (regizor și interpret al rolului titular) alege registrul firescului : ceea ce se întîmplă nu este prezentat ca extraordinar ci drept cel mai normal lucru. Aflat în mijlocul imposibilului, Münchhausen găsește o soluție originală, dar imposibilă la rîndul ei, pe care retorica firescului practică de personaj o face însă imediat aplicabilă. Morala : este suficient să ai față de imposibil aerul familiarității, pentru a-l cuceri. Este suficient, cu alte cuvinte, să fii familiar cu propria imaginație, pentru a cîștiga imediat un ascendent asupra realității.

O realizare discografică reușită este *Cartea cu jucării*, dramatizare după Tudor Arghezi de Mitzura Arghezi, în regia lui Cristian Munteanu. Farmecul psihologiei copilului este surprins așa cum se manifestă el în relația cu părinții, în cadrul universului domestic. Spectacolul păstrează însă o trăsătură a textului arghezian, care așa cum spunea George Călinescu, „artisticeste nu e o carte pentru copii, ci despre copii”<sup>25</sup>. Atrăși în capcana unor „jucării de vorbe” oferite de părintele-povestitor, copiii produc adevărate eșantioane de ingenuitate, al căror efect decorativ este vizibil însă numai din perspectiva adultului. Discul e o dovadă că psihologia infantilă nu este sensibilă la imaginea propriului limbaj și că o acțiune formativă se poate obține numai cînd adultul contrariază sistemul acestei psihologii, furnizîndu-i un limbaj de ieșire în exterior.

Semnalăm, între multe alte producții discografice remarcabile, seria Jules Verne, o frumoasă lecție despre sublimul cunoașterii umane pe care lumea o recompensează cu farmecul aventurii.

De asemenea, ediția discografică Caragiale, realizată în distribuții de mare valoare și în interpretări regizorale impecabile, are cîteva puncte de atracție pentru categoria de public luată în discuție aici. Este vorba de cele două discuri ale albumului *Momente și schițe*, de discul care include *D'ale carnavalului*, *Tren de plăcere* și *Amici*, precum și de *O noapte furtunoasă*. O diferență specifică apare cu pregnanță, în cazul acestor discuri, și ea rezidă în modul de a folosi limbajul. În discurile Caragiale avem un ritm mult mai atenuat al declamării, dată fiind necesitatea de a juca textul ca pe o arhitectură de limbaj ce se autoconstruiește în actul prezentării ei, fără un scop primordial evocator, în raport cu o realitate exterioară. Dăsigur, există aici o lume, binecunoscută, lumea lui Mitică și a

<sup>25</sup> George Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1982, p. 819.

celorlalți, dar ea nu rămâne în afară ca un dat istoric, ci se resoarbe în totalitate în limbajul textului, intră în istorie prin acesta : pentru că modul de existență a lumii reprezentate este chiar existența în limbaj. Nu avem de-a face aici cu întâmplări, drame sau conflicte, ci cu expunerea unui mod de a vorbi, a unui mod specific de a da seama de realitate în vorbire. Mihalache, aflat în miezul celei mai teribile dar și inexistente încurcături, în *Tren de plăcere*, devine interesant nu prin ceea ce face, ci prin ceea ce spune : el pune etichete („fatalitate fatală”) sau schimbă etichete cu celelalte personaje, într-un joc lingvistic. Astfel, a descrie o lume existentă în limbaj devine a descrie acte de limbaj. Tocmai de aceea la Caragiale există un echilibru atât de perfect între formă și fond, pentru că ceea ce este dat formei drept materie nu este altceva decît limbajul.

Pentru copii, discurile Caragiale sînt în primul rînd o mare lecție de limbă română și, mai mult decît atît, o lecție de limbă în general. Claritatea cu care, la un anume nivel al textului caragialean, formele lingvistice se organizează pentru a da adevărate revelații de expresivitate este un prilej, pentru copil, de a vedea, pentru prima dată, limbajul în funcționalitatea sa, un prilej de a deveni conștient de forța acestuia în a ordona reacțiile afective și viziunea asupra realului.

Desigur, Caragiale este în primul rînd un mare comedigraf. Dar nu numai comicul atrage copiii spre teatrul lui, căi acest comic nu este, el însuși, doar comic. Zona de acțiune a comicului, a umorului este o zonă de cristalizare a limbajului și de aceea dramaturgul o alege ca spațiu de desfășurare a artei sale.

Teatrul pe disc are, în raport cu teatrul „de scenă”, o structură mai omogenă, datorată metodologiei de creație. Spectacolele sale reunesc mai totdeauna nume prestigioase ale actorilor noștri, într-un spațiu regizoral sintetic și ușor de controlat. Totodată, specificul canalului de receptare al discului conferă o mai precisă stăpînire a efectelor educativ-estetice.

Am încercat, în comentariile și analizele întreprinse, să evidențiem, în cîteva aspecte, rolul prioritar al dimensiunii cognitive în statutul estetic-formativ al teatrului pentru copii. Prevalarea dimensiunii cognitive nu se aplică însă doar psihologiei de receptor a copilului, ci aparține unei experiențe mai largi pe care o fac împreună adultul și copilul, creatorul și publicul său.





# PREZENȚA LUI DIMITRIE CANTEMIR ÎN LITERATURA LEXICOGRAFICĂ A SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI PRIMA JUMĂTATE A CELUI DE-AL XIX-LEA

de TITUS MOISESCU

**D**atorită multiplelor sale preocupări științifice, istorice, filozofice, literare, etnografice, muzicale etc. — o polivalență mai rar întâlnită în Orientul secolului al XVIII-lea — Dimitrie Cantemir (1673—1723), domn al Moldovei (1710—1711), a stîrnit interesul multor învățați ai vremilor sale, ca și ai timpurilor ce s-au scurs după moartea-i prematură. O bibliografie exhaustivă a vieții și operei principelui umanist român ar totaliza un număr impresionant de titluri, apărute în diverse publicații din România și străinătate. O bună parte din această bibliografie a fost consemnată în lucrările tipărite cu prilejul sărbătoririi tricentenarului nașterii sale, în 1973, însă de atunci s-au adăugat multe alte titluri, mai vechi și mai noi, operele sale continuînd să rețină atenția cercetătorilor români și străini<sup>1</sup>. În cele ce urmează vom încerca să reactualizăm cîteva lucrări mai vechi, ai căror autori l-au prețuit pe Dimitrie Cantemir și opera sa, nemurindu-i numele în pagini lexicografice de mare interes, lucrări mai rar sau chiar deloc consemnate în bibliografiile existente. Dintru început trebuie să mărturisim că nu ne-a fost posibilă cuprinderea întregii bibliografii a cărturarului român. De aceea s-ar putea ca unele titluri pe care le vom semnala noi să fi fost cunoscute de unii biografi, dar nu îndeajuns de apreciate, trecindu-le astfel cu vederea și neinsistînd asupra valorificării lor. Noi socotim totuși că ele prezintă interes, nu numai pentru stabilirea cronologiei vieții și operei sale, ci și pentru cunoașterea celor care — ca niște adevărați cronicari ai vremilor trecute — au rostit locul ce trebuie să-l ocupe Dimitrie Cantemir în istoria culturii universale. Readucerea în actualitate a acestor lucrări cu caracter lexicografic mai puțin consemnate în bibliografiile curente a fost determinată, în primul rînd, de reliefarea, în cuprinsul lor, a unor aspecte ale activității artistice muzicale — de teoretician și creator — a lui Dimitrie Cantemir iar, în al doilea rînd, de noile date ce intervin acum în cronologia lexicografică și muzicologică cantemiriană. Ne vom opri mai întîi asupra cîtorva surse biografice cunoscute care au stat la baza alcătuirii multor biografii și mențiuni lexicografice privind viața și opera acestui cărturar român de formație enciclopedică.

În literatura cu caracter lexicografic a secolului al XVIII-lea, viața și opera lui Dimitrie Cantemir au fost consemnate — mai mult sau mai puțin satisfăcător — chiar din prima decadă ce a urmat morții sale. Astfel, în anul 1733, în *Grosses vollständiges Universal-Lexicon...* sînt inserate cîteva referiri biografice de înaltă și subtilă apreciere<sup>2</sup> („Științele sale i-au adus mare renume...”), autorul lexi-

<sup>1</sup> I. D. Lăudat, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, Iași, 1973. Autorul menționează în bibliografie cca. 400 de titluri (cărți, studii, articole etc.) scrise și publicate de cercetători români și străini.

<sup>2</sup> *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste welche bisshero (sic!) durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden...*

Fünfter Band. C — Ch. Halle und Leipzig, Johann Heinrich Zedler, Anno 1733, col. 189—190. Apud Viorel Cosma, *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană din secolele XVIII—XIX*, în *Studii de muzicologie*, vol. IX, București, 1973 (p. 5—43), coordonator științific Florin Georgescu.

conului prezentînd în context și cîteva lucrări cu caracter istoric ale lui Dimitrie Cantemir <sup>3</sup>. Care au fost sursele documentare ale autorului acestui sumar articol? Sintem convinși că alegerea fostului domnitor român ca membru al Academiei din Berlin (1714), precedată de un schimb de scrisori (printre care și „un memoriu de lucrări și preocupări științifice” întocmit de însuși Cantemir <sup>4</sup>), apoi apariția, la Petersburg, a unor lucrări în limba latină („Discursul omagial...” din 1714; „*Systema religionis mahomedanae*” din 1722), contactul oamenilor de cultură germani cu cei de la curtea imperială de la Petersburg etc., toate acestea au contribuit în mod cert la popularizarea operei și personalității domnitorului român în rîndul cercurilor intelectuale din întreaga Europă a începutului de secol XVIII.

În anul 1734, prin grija lui Antioh Cantemir (1709–1744), fiul mai mic al lui Dimitrie, a fost tradusă și tipărită la Londra una dintre cele mai importante opere ale lui Dimitrie Cantemir: *Istoria creșterii și descreșterii Imperiului otoman* (cunoscută pe scurt și sub denumirea *Istoria Imperiului otoman* <sup>5</sup>); în anexă a apărut și o scurtă biografie a fostului domnitor al Moldovei: „*The Life of Demetrius Cantemir, Prince of Moldavia*” — în care au fost consemnate, cronologic, faptele și evenimentele mai importante din viața sa, precum și o listă cu zece titluri din opera nu îndeajuns de cunoscută la acea vreme a cărturarului român. P. P. Panaitescu presupune că toate aceste date provin din „cea mai veche biografie a lui Dimitrie Cantemir, lucrarea latină *Vita principis Demetrii Cantemiri*, o scurtă biografie cu indicarea operelor sale manuscrise. Această lucrare se află alături de copiile manuscrise ale operelor lui Cantemir în hîrțile rămase în Rusia de la familia Cantemir. Autorul acestei lucrări anonime este probabil T. S. Bayer, profesorul lui Antioh Cantemir, un german stabilit în Rusia și mort în 1738 <sup>6</sup>. Însă profesorul Virgil Cîndea, în urma cercetărilor întreprinse în vara anului 1984, ale căror rezultate le-a dat publicității <sup>7</sup>, stabilește, fără putință de tăgadă, paternitatea acestei schițe biografice, descoperind în Biblioteca Universității Harvard din S.U.A., alături de manuscrisul original al *Istoriei Imperiului Otoman*, și autograful lucrării „*La vie du Prince Demetrius Cantemir écrite de la main d'Antiochus Cantemir, son fils cadet, ministre plén [ipotentiaire] de Sa Majesté czarienne à Londres*” — un manuscris de 36 de pagini de format mare <sup>8</sup>.

Plecînd la Londra în anul 1732, Antioh a luat cu el și o bună parte din operele manuscrise ale tatălui său, în intenția, probabilă, de a le valorifica pe calea tiparului. Așa se face că peste doi ani, în 1734, a apărut la Londra traducerea în limba engleză a *Istoriei Imperiului otoman*, însoțită de o scurtă biografie. Traducerea în limba engleză a lucrării (și a biografiei) se datorează lui N[icholas] Tindal, „M. A. Vicar of Great Waltham in Essex”, după manuscrisul original în limba latină. Schița biografică a fost imprimată pe șase pagini mari de carte (p. 455–460), cuprinzînd un text dens, organizat într-o strictă cronologie, cu numeroase aprecieri asupra atitudinii domnitorului român în fața evenimentelor istorice ce se derulau odată cu trecerea anilor, dar și cu multe omisiuni și prescurtări față de autograful lui Antioh. Din operele lui Dimitrie Cantemir au fost reținute doar zece titluri — în majoritate lucrări de istorie — printre care și două lucrări de muzică (nr. 9 și 10).

Ce s-a întîmplat cu manuscrisul original al *Istoriei Imperiului otoman* și al schiței biografice după traducerea și editarea lor în limba engleză, aflăm din cercetările întreprinse recent de Virgil Cîndea (*op. cit.*). Însă ceea ce este important de semnalat, este faptul că această schiță biografică, redactată, tradusă și dată publicității de Nicholas Tindal în versiunea engleză, a constituit principala sursă de informare pentru întreaga literatură biografică și lexicografică cantemiriană a secolului al XVIII-lea și chiar din prima jumătate a celui de al XIX-lea; versiunea engleză a devenit deci prototip pentru multe versiuni biografice traduse în diverse alte limbi europene. Urmărind circulația acestei versiuni engleze, putem identifica evoluția literaturii biografice cantemiriene pe o perioadă de mai bine de o sută de ani.

<sup>3</sup> Vlorel Coșma, *op. cit.*, p. 16.

<sup>4</sup> A se vedea: Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae / Descrierea Moldovei*, ediție bilingvă, traducere după originalul latin de Gh. Guțu, Introducere de Maria Holban, notă asupra ediției de D. M. Pipidi, București, 1973 (p. 9).

<sup>5</sup> Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire. Part I ... Written Originally in Latin by Demetrius Cantemir, late Prince of Moldavia. Translated into English, from the Author's own Manuscript, by N. Tindal, M. A. Vicar of Great Waltham in Essex. London, Printed for James John and Paul Knapton, at the Crown in Ludgate Street, MDCCXXXIV. Pe paginile 455–460 s-a imprimat: *The Life of Demetrius Cantemir, Prince of**

*Moldavia*, de asemenea în traducerea și redactarea lui N. Tindal.

<sup>6</sup> P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, București, 1958, p. 14–15.

<sup>7</sup> Virgil Cîndea, *Manuscrisul original al „Istoriei Imperiului Otoman” de Dimitrie Cantemir*, în *Tribuna României*, anul XIII, nr. 280, 15 noiembrie 1984, p. 12, 13, 15. Date importante și inedite privind circulația și locul de păstrare al acestui manuscris ne sînt relevate aici cu toată minușia, precum și unele ipoteze asupra sorții manuscriselor cantemiriene.

<sup>8</sup> Virgil Cîndea, *op. cit.*, p. 15, „Manuscrisul autograf al «Vieții lui Dimitrie Cantemir de fiul său Antioh»”.

*Istoria Imperiului otoman* — și odată cu ea și schița biografică a prințului moldav — a fost tradusă în limba franceză de Joncquière și tipărită în anul 1743 la Paris<sup>9</sup>, mai întâi în două volume, cu aprobarea și privilegiul regal, și, în același an, într-o ediție de format mai mic, în patru volume.

Peste doi ani, în 1745, avea să apară la Hamburg aceeași lucrare, în aceeași structură, în limba germană, tradusă de „Wehrtheimer Schmid, tălmăcitorul Bibliei cel învățat”, într-un volum de peste 900 de pagini<sup>10</sup>, în cuprinsul căruia (la p. 841—852) era imprimat textul schiței biografice: „Das Leben Demetrie Kantemirs, Fürsten von Moldau”.

Atit versiunea franceză, cit și cea germană a schiței biografice urmează, în general, pe cea engleză, redactată de Nicholas Tindal, varianta de bază a biografiei lui Dimitrie Cantemir, astfel că majoritatea referirilor biografice din aceste traduceri sint cam aceleași din punctul de vedere al conținutului, diferențele fiind determinate mai degrabă de adaptarea textului existent la specificul limbii în care se efectua traducerea, decît de intervenția unor date și evenimente noi, care ar fi avut darul de a amplifica respectiva schiță biografică.

Abia în anul 1749 se adaugă unele noi date biografice, apărute cu prilejul traducerii în limba franceză a „Satirelor” lui Antioh Cantemir — decedat cu cinci ani în urmă la Paris, în vîrstă de numai 35 de ani: *Satyres de Monsieur Prince Cantemir, avec l'Histoire de sa vie*<sup>11</sup>. Cele opt satire traduse din rusește sint precedate de 127 de pagini biografice (p. 15—142), în care istoria vieții lui Antioh se împletește permanent cu aceea a tatălui său Dimitrie, urmînd îndeaproape schița biografică din versiunea engleză tipărită în 1734. Am putea spune că, pe alocuri, istoria vieții tatălui trece în prim plan, lăsînd discret în umbră pe aceea a fiului.

Preluînd mențiunea din *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*, însă „într-o formă puțin prescurtată”, Christian Gottlieb Jöcher îi consacră o scurtă prezentare și lui Dimitrie Cantemir („ein walächischer Fürst”) în al său *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*..., în primul volum, apărut la Leipzig în anul 1750<sup>12</sup>. Este cel de-al doilea lexicon german, în care numele lui Dimitrie Cantemir apare ca o evidentă personalitate a culturii europene.

Teodor T. Burada, neobositul cercetător al operei muzicale a lui Dimitrie Cantemir, i-a descoperit numele într-o lucrare manuscrisă din anul 1751: *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*..., aparținînd orientalistului francez Charles Fonton<sup>13</sup>. Din relatările lui T. T. Burada reiese faptul că Charles Fonton a cunoscut atit versiunea franceză a *Istoriei Imperiului otoman*, apărută la Paris în anul 1743, cit și schița biografică anexată acesteia; iar din citatele extrase ne dăm seama că meritele pe care orientalistul francez i le atribuie lui Cantemir în legătură cu muzica turcească sint numai acelea pe care le-a putut desprinde din cele cîteva paragrafe prezente în aceste două lucrări, alte surse documentare, la acea vreme, nefiîndu-i accesibile.

<sup>9</sup> *Histoire de l'Empire Ottoman où se voyent les causes de son aggrandissement et de sa décadence. Avec des Notes très-instructives. Par S.A.S. Demetrius Cantimir, Prince de Moldavie. Traduite en François par M. de Joncquière, Commendeur, Chanoine Régulier de l'Ordre Hospitalier du Saint Esprit de Montpellier. Tome I—II. À Paris, chez Le Clerc, père et fils, Quay des Augustins, à la Toison d'or, M. DCC.XLIII. Avec Approbation & Privilège du Roy. Tome II, p. 318—324: „Vie de Demetrius Cantimir, Prince de Moldavie”; p. 325—389: „Table des Matières”; p. 390: „Approbation et Privilège du Roy”. Tot în anul 1743, aceeași lucrare, în aceeași traducere și la același editor a fost tipărită în patru volume, în format mai mic: în vol. IV, p. 467—488: „Vie de Demetrius Cantemir, Prince de Moldavie”. A se vedea și Virgil Cândea, *op. cit.*, p. 13, „Istoria Imperiului Otoman” în cultura secolului XVIII: „Încă înainte ca Joncquière ... să fi publicat traducerea franceză a operei, care va apărea la Paris în 1743, ca era semnalată cercurilor cultivate pariziene de abatele Prévost în ziarul său literar «Le Pour et Contre»...”*

<sup>10</sup> *Geschichte des osmanischen Reichs, nach seinem Anwachs und Abnehmen, beschreiben von Demetrie Kantemir, ehemaligen Fürsten in Moldau. Nebst den Bildern der türkischen Kaiser, die ursprünglich von den Gemälden in dem Seraj durch des Sultans Hofmaler sind abgenommen worden. Aus dem Englischen uebersetzt. Hamburg: Bey Christian Herold, 1745 (84 + 853 p. cu tab. + 21 f. portr. +*

1 f. h.). La p. 841—852: „Das Leben Demetrie Kantemirs, Fürsten von Moldau”. Lucrarea a fost tradusă de „Wehrtheimer Schmid, tălmăcitorul Bibliei cel învățat”, care, după cum precizează I. Hodoș în ediția românească, „s-a ținut strîns de cea engleză”.

<sup>11</sup> *Satyres de Monsieur le Prince Cantemir avec l'Histoire de sa vie. Traduites en français. À Londres, chez Jean Nourse, M.D.CC.XLIX. La p. 15—142: „Vie du Prince Antiochus Cantemir”. (Născut la Constantinopol, la 10.IX.1709, și mort la Paris, la 11.IV.1744.) În anul următor a apărut o nouă ediție a acestui volum: *Satyres du Prince Cantemir. Traduites du Russe en François, avec l'Histoire de sa vie. À Londres, chez Jean Nourse, MDCCL. Pe paginile numerotate I—CXXVII este tipărită: „Vie du Prince Antiochus Cantemir”.**

<sup>12</sup> *Allgemeines Gelehrten-Lexicon ... Erster Theil, A—C. Herausgegeben von Christian Gottlieb Jöcher. Leipzig, in Johann Friedrich Gleditschens Buchhandlung, MDCCL. Apud Viorel Cosma, op. cit., p. 15, 40.*

<sup>13</sup> Charles Fonton, *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne ... 1751. Ms. No. 4023 din Bibliothèque Nationale din Paris. Comunicarea lui Teodor T. Burada, Scriterile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei, în Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii literare, S. 2, T. 32, 1909—1910. București, 1911, p. 100. Apud Viorel Cosma, op. cit., p. 16, 40.*

După mai bine de două decenii de la prima editare, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire* a apărut într-o nouă ediție, la Londra, în 1756, reeditarea fiind identică cu versiunea tipărită în anul 1734.

În Rusia secolului al XVIII-lea nu apăruse încă o ediție a *Istoriei Imperiului otoman* în care să fie inclusă, ca o anexă, schița biografică a lui Dimitrie Cantemir. Au fost editate, în schimb, *Sati-rele* lui Antioh Cantemir <sup>14</sup>, la Petersburg, în anul 1762, în primele pagini (p. 1—14) fiind inclusă istoria vieții acestui prinț, împletită cu aceea a tatălui său — o versiune intrucitivă amplificată a schiței biografice cunoscute din ediția engleză. Abia mult mai târziu, în 1783, a apărut la Moscova *Vita Constantini Cantemyrii* de Dimitrie Cantemir, tradusă în rusește după un manuscris latin, cu un adaos cuprinzând genealogia Cantemireștilor ; într-o notă privitoare la capitolul dedicat lui Dimitrie Cantemir se arată că acesta a fost tradus după schița biografică apărută în ediția franceză a *Istoriei Imperiului otoman* <sup>15</sup>. Unele amplificări la istoria Cantemireștilor și la biografia lui Dimitrie Cantemir, P. P. Panaitescu le atribuie lui „N. Bantiș Kamenski, boier moldovean din familia mamei lui Dimitrie Cantemir, istoric în limba rusă” <sup>16</sup>.

O altă lucrare a lui Dimitrie Cantemir, care a apărut însoțită de schița biografică din ediția engleză, a fost *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae* — cunoscută, pe scurt, și sub titulatura *Descriptio Moldaviae* — scrisă de cărturarul român în anul 1716, la cererea Academiei din Berlin. Datorită interesului pe care oamenii de cultură germani îl acordau cunoașterii adevăratei stări de lucruri din această parte a Europei, a apărut și necesitatea tipăririi lucrării, editorii înțelegând să-l prezinte, alături de textul propriu-zis al cărții, și pe autorul ei, devenit demult o personalitate a culturii europene.

Astfel, în anii 1769—1770, a fost tipărită la Hamburg traducerea în limba germană a lucrării *Descriptio Moldaviae*, editată în două numere ale periodicului *Magazin für die neue Historie und Geographie*, în traducerea lui Johann Ludwig Redslob și în îngrijirea geografului Anton Friedrich Büsching, sub titlul : *Beschreibung der Moldau* <sup>17</sup>. Textului publicat în *Magazin*... nu i-a fost anexat însă și o schiță biografică, așa cum am fost obișnuiți să constatăm în edițiile anterioare ale *Istoriei Imperiului otoman*. În schimb, în Prefață (Vorrede — p. 539—541) apar cunoscutele date biografice și titlurile unora dintre lucrările lui Dimitrie Cantemir, precum și referiri la „türkische Musik”, dar și la lucrarea prof. Bayer asupra operei umanistului român.

Textul în limba germană al lucrării lui Dimitrie Cantemir, *Beschreibung der Moldau*, a fost reeditat într-un volum de sine stătător și tipărit la Frankfurt și Leipzig în anul 1771, de astă dată fiind precedat de cunoscuta schiță biografică : „Das Leben Demetrius Kantemirs, Fürsten von Moldau” (p. 1—22) <sup>18</sup>. În nota de subsol de la p. 1 se arată că această schiță biografică a fost preluată după aceea apărută în versiunea germană din 1745 și după cea engleză din 1734. Diferențe de conținut sînt puține și de minimă importanță. În schimb, lucrările lui Dimitrie Cantemir, enumerate în partea finală a schiței biografice, au fost împărțite în două grupe : lucrări tipărite (nr. 1, 2, 3, 5) și lucrări netipărite (nr. 4, 6, 7, 8, 9, 10).

Mult mai târziu, cam peste o jumătate de secol, la îndemnul lui Veniamin Costachi, mitropolitul Moldovei, această ediție germană din 1771 a lucrării lui Dimitrie Cantemir, *Beschreibung der Moldau*, împreună cu schița biografică, a fost tradusă de banul Vasile Virnav și tipărită, în anul 1825, în tiparnița Mănăstirii Neamțu, sub titlul : „*Scrisoarea Moldovei* de Dimitrie Cantemir, Domnul

<sup>14</sup> Гатры и дрѣія стихотворенія сочиненія князя Антиоха Кантемира съ историческими примѣчаніями и съ краткими описаніями его жизни. въ Санктпетербургѣ, 1762 года.

<sup>15</sup> P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 15.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Beschreibung der Moldau* von Demetrio Kantemir, ehemaligem Fürsten derselben im „Magazin für die neue Histoire und Geographie”, angelegt von D. Anton Friederich Büsching. Dritter Theil, mit Kupfern. Hamburg, im Verlag Johann Nicolaus Carl Büchenröders und Compagnie, 1769, p. 537—574 (cap. 1—7); idem, Vierter Theil, Hamburg,

im Verlag Johann Nicolaus Carl Büchenröders und Ritters, 1770, p. 1—102 (cap. 1—14); Der dritte Theil von dem kirchlichen und gelehrten zustande der Moldau, p. 103—120 (cap. 1—5).

<sup>18</sup> Demetrii Kantemirs, ehemaligem Fürsten in der Moldau, historisch-geographisch-und politische — *Beschreibung der Moldau*, nebst dem Leben des Verfassers und einer Landcharte. Frankfurt und Leipzig, 1771. (341 p. + 1 h.). Pag. 1—22: „Das Leben Demetrius Kantemirs, Fürsten von Moldau”.

ei”<sup>19</sup>. Alte două ediții (1851 și 1868) au fost imprimate la Iași, schița biografică circulând astfel împreună cu „Scrisoarea Moldovei”, ca singură sursă de informare asupra vieții și operei fostului domnitor al Moldovei, în țările române, până în anul 1872, când Societatea Academică Română a purces la tipărirea „Operelor” principelui Demetriu Cantemiru chiar cu lucrarea *Descriptio Moldaviae*, în ediție bilingvă, realizată de Papiu Ilarian și Massim, după un manuscris latin (autographum auctoris) imprumutat de Academia din Petersburg<sup>20</sup>.

Schița biografică din *Scrisoarea Moldovei* (1825) prezintă pentru noi un evident interes, atât datorită unei traduceri pline de savoare, care ne dă posibilitatea de a cunoaște specificul limbajului vehiculat în literatura românească la început de secol XIX, cit și prin faptul că aceasta a reprezentat, în țările române, prima biografie a lui Dimitrie Cantemir, realizată după versiunea inițială stabilită de Nicholas Tindal în 1734, care a circulat constant, după cum am văzut, mai bine de un secol în literatura de specialitate în Europa. Dacă au intervenit pe parcurs unele adaosuri, acestea s-au referit mai cu seamă asupra vieții lui Dimitrie Cantemir și nicidecum asupra operei, care s-a menținut la cele zece titluri inițiale. Fiind fidelă ediției engleze din 1734 (după cum se afirmă în nota de subsol de la p. 1), versiunea românească din 1825 devine implicit un prețios document de cercetare comparată a literaturii lexicografice cantemiriene.

Revenind la secolul al XVIII-lea, constatăm că, în ultimul pătrar, mențiunile lexicografice privindu-l pe Dimitrie Cantemir devin din ce în ce mai numeroase (în special germane și franceze), personalitatea cărturarului român fiind unanim recunoscută și apreciată la modul superlativ. Multe dintre aceste mențiuni lexicografice — și cu osebire cele referitoare la activitatea artistică muzicală, de teoretician și creator a lui Dimitrie Cantemir — au fost deja consemnate de biografii și exegeții români<sup>21</sup>. De aceea nu ne vom mai opri asupra lor. Vom insista, în schimb, asupra a două lucrări mai puțin (sau deloc) consemnate în bibliografia românească, pe care ne îngăduim să le prezentăm în extenso, în buna intenție de a lărgi sfera de cuprindere a lexicografiei cantemiriene.



În anii 1775–1777 a apărut la Viena, în trei volume, *Lexiconul Memoria Hungarorum et Provincialium scriptis editis notorum*, operă a istoricului literar maghiar Alexius Horányi<sup>22</sup>. Filozof, scriitor, istoric al literaturii, Horányi Ferenc Elek (1736–1809), membru al ordinului piarist, a studiat la Roma și în multe alte centre de cultură din Italia, Franța, Anglia, Germania, Elveția, Țările de Jos etc. Întors în țară, a predat filozofia la Vác și Pesta. A scris și a editat peste 20 de volume — de istorie, religie, filosofie, traduceri etc. — dintre care, ca cele mai importante, sînt cele de istorie literară: *Memoria Hungarorum* (3 volume — 1775–1777), *Nova Memoria Hungarorum* (1792) și *Scriptores Piarum Scholarum* (2 volume — 1808–1809); toate trei sînt culegeri de biografii ale celor mai importanți scriitori și oameni de cultură maghiari și ai țărilor vecine, fiind redactate și tipărite în limba latină<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> *Scrisoarea Moldovei* de Dimitrie Cantemir, Domnul ei. Cărea acum s-au tipărit în zilele binecîndincosului și de Christos iubitorului Domnului nostru Ioann Sandul Sturza Voevod, cu blagoslovenia preasfințitului Arhiepiscop și Mitropolit kirio kirio Veniamin al Moldovei. Pe vremea preacuvlosului stareț al sfîntelor monastiri Neamțului și Secului, kir Dometian. În sfînta Monastire Neamțul, la anul 1825, august în 19. Structura cărții tipărite la Neamțu în 1825 era următoarea: Pe versoul paginii de titlu stă imprimată stema Moldovei, gravată de protoiereul Mihail, cu 4 versuri sub ea, după care, pe pagina următoare urmează o lămurire a lui Gherontie Ieromonahul: „Cătră iubitorii de știință cititori”; p. 1–23: „Viața lui Dimitrie Cantemir, Domnul Moldovei”; p. 21: „Cărți tipărite”; p. 22: „Cărți netipărite”; p. 23: „Înștiințarea lui Büschling, dascălul scripților” (Textul din edițiile din 1769 și 1771); p. 24: „Cuvînt înainte” de G. F. Müller, Petersburg, 1764; p. 30: „Cuvînt înainte”; p. 31–344: „Scrisoarea Moldovei de Dimitrie Cantemir”. A se vedea și *Bibliografia românească veche* [1508–1830] de Ioan Bianu, Nerva Hodoș și Dan Simonescu, tomul III: 1809–1830, poziția 1 234. București, 1912–1936.

<sup>20</sup> Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae* / *Descrierea Moldovei* ..., p. 39–42.

<sup>21</sup> Viorel Cosma, *op. cit.*, p. 19 sqq.; idem, *Exegeze muzi-*

*cologice*, București, 1984 (Anexe — Tabel cronologic ...). Pentru Dimitrie Cantemir muzician să se vadă încă: Teodor T. Burada, *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, op. cit.*, 1911; George Breazu, *La bicentenarul nașterii lui Mozart* [1756–1956], București, 1957 (p. 142 sqq.); Romeo Ghircoiașu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, 1963; Vasile Tomescu, *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie. Première partie: Des origines au commencement de XX<sup>e</sup> siècle*, București, 1973 (p. 153–159); Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. I, București, 1973 (p. 187–188 și următoarele); Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București, 1974, (p. 154 sqq.); Eugenia Popescu-Județ, *Dimitrie Cantemir — Cartea științei muzicii*, București, 1973.

<sup>22</sup> *Memoria Hungarorum et Provincialium scriptis editis notorum*, quam excitat Alexius Horányi, Hung. Budensis, de CC.RR. Scholarum Piarum. Pars I. Viennae, Impensis Antonii Loewli, Bibliopolae Posoniensis, 1775; Idem, Pars II, 1776; *Ibidem*, Pars III, 1777. Aduc mulțumiri, și pe această cale, lui Andraș Ianoș, fostul coleg de la ESPLA, pentru faptul că mi-a semnalat existența acestui *Lexicon* în Biblioteca Academiei Române.

<sup>23</sup> *Révai Nagy Lexikona*, X kötet, p. 263, Budapest, 1914. Traducerea textului din „Révai Nagy Lexikona” o datorăm Elenel-Maria Șorban.

Desigur că pe noi ne interesează articolele dedicate oamenilor de cultură din țările române care au practicat arta muzicii sau au avut în preocupările lor susținerea și dezvoltarea acesteia. Patru sînt personalitățile menționate în Lexiconul lui Horányi care prezintă interes pentru muzicologia românească din acest punct de vedere: Nicolaus Olahus (1493—1568), Ioannes Honterus Coronae (1498—1549), Valentin Wagner (secolul al XVI-lea) și Dimitrie Cantemir (1673—1723). Cum au fost caracterizate aceste strălucite personalități ale culturii umaniste de către Alexius Horányi în Lexiconul său, ne vom da seama din cele câteva pasaje pe care le vom reproduce în continuare. În cel privește pe Dimitrie Cantemir, ne vom îngădui să redăm aici întregul articol, în facsimil și în traducere, evidențiind câteva idei caracteristice.

„**OLAHUS (NICOLAUS)**. Archi-Episcopus Strigoniensis, Locumtenens Regius, e Principum Valachiae sanguine oriundus; Cibinii in Transilvania primam aspexit lucem anno MCDXCIII. Mens. Ianuar 10. Iuventutem cum latinis tum Graecis litteris variisque scientiis privato potius studio, quam opera magistrorum excoluit... Primatis Hungariae... Moritur A. D. MDLXVIII. Die XIV. Vixit Annos LXXVII. Dies V”<sup>24</sup>. În afară de datele biografice, călătoriile întreprinse și demnitățile deținute, în Lexicon sînt menționate și câteva dintre lucrările lui Nicolaus Olahus: „Attila” (1536 — „editus Vindobonae, MDCLXIII, 8”), „Hungaria, sive de originibus gentis...” (1538 — „editus Posonii, MDCCXXXV, Vindobonae, MDCLXIII”), „Chronicam suae aetatis...”<sup>25</sup>. La p. 703, Horányi reproduce un epigraful dedicat lui Nicolaus Olahus, iar în vol. I, p. 358, se păstrează o Elegie a umanistului român: „Broderici tumulum Nicolaus Olahus iustiusmodi decoravit Elegia:

« Hic iacet inclusus gelida Brodericus in urna,  
Cui decus, et nomen pulchra corona dedit  
Phoebus in aethereo donec clarescet Olympo  
Dum tenebras densas Cynthia clara fugat... »”<sup>26</sup>

Spre regretul nostru, Alexius Horányi nu face nici un fel de referire la acel celebru *Olah-Evangeliar*. „datat 1078 și păstrat în Biblioteca Catedralei din Strigonium (Esztergom-Ungaria), versiune revăzută de umanistul român Nicolaus Olahus, Arhiepiscop de Strigonia: Anno 1554”<sup>27</sup>.

„**HONTERUS (IOANNES CORONAE)** in Transilvania patre Gergio Grás natus. Rhetor, Philosophus et presertim ex celeberrimis sui temporis Mathematicus... Morte immatura sublatus MDXLIX, tumulum invenit Coronae”<sup>28</sup>. Alexius Horányi menționează în Lexiconul său doar șapte dintre lucrările lui Honterus (1498—1549), cu precădere cele de cosmografie; nu figurează însă celebra sa culegere de cîntece *Odae cum harmoniis*, tipărită de Honterus la Brașov în anul 1548”<sup>29</sup>.

„**WAGNERUS (VALENTINUS)**. AA. LL. & Philos. Magist. Corona Transilvanus, Theologus apud Coronenses, non minus pius, quam exercitatus, praeterque alias complures linguas, graecae imprimis peritus, in reformatione Ecclesiarum Transilv. Iohanni Hontero quondam Coadiutor, & Socius strenuus exstitit. Cum Coronae multi Graecorum commorarentur, MDXLIV.

1). *Graecam Catechesim* in eorum usum praelo subiiciebat, non sine maximis universitatum Germaniae gratulationibus, & approbationibus, eorumque in quem usum composita erat. insigni emolumento, Plura de eo legi merentur in Georgii Haueri Hist. Eccles. Transilvaniae passim”<sup>30</sup>.

„**KANTEMIRIUS (DEMETRIUS)**. Immortalis memoriae Princeps, natus est MDCLXXIII. Patre Constantino Kantemirio in Valachia”<sup>31</sup>. Pe unsprezece pagini din Lexiconul său, Alexius

<sup>24</sup> Horányi, A., *Memoria Hungarorum ...*, Pars II, p. 694—705. Horányi a greșit în socoteala anilor, Nicolaus Olahus a trăit 75 de ani, și nu 77, cîți precizează în Lexicon.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 703, și Pars III, p. 652, 672. A se vedea și: Nicolaus Olahus, *Correspondență cu umaniști batavi și flamanzi*. Cuvînt înainte, antologie și bibliografie de Corneliu Albu. Traducerea textelor din limba latină de Maria Capoianu, București, 1974.

<sup>26</sup> La „Brodericus Stephanus, Ladislao Szolkano, successor a Ludovico tempestive datus est.” (MDXL Anno).

<sup>27</sup> A se vedea *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Band 13 (col. 1055—1087 — „Ungarn”). Kassel, Bärenreiter Verlag, 1966. Apud Vasile Tomescu, *Histoire des relations musicales*

*entre la France et la Roumanie ...*, p. 153—159. În aceeași chestiune, a se vedea și Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. I, p. 187—188.

<sup>28</sup> Horányi, A., *op. cit.*, Pars II, p. 149—156. „Adi Zwttingerum, pag. 178 sequ., Bodium, p. 109, 110”.

<sup>29</sup> Gernot Nussbächer, *Johannes Honterus*, București, 1977; Romeo Ghircolașiu, *O colecție de piese corale din sec. XVI „Odae cum harmoniis” de Johannes Honterus*, în *Muzica*, 1960, nr. 10 (octombrie); *Odae cum harmoniis — 1548 (Honterus)*, reproducere în facsimil, transliterare, studiu introductiv și îngrijirea ediției de Gernot Nussbächer și Astrid Philippi, București, 1983.

<sup>30</sup> Horányi, A., *op. cit.*, Pars III, p. 482—483.

<sup>31</sup> *Ibidem*, Pars II, p. 277—287.

Horányi îl prezintă pe Dimitrie Cantemir — „prințul de nemuritoare amintire” — în cele mai entuziaste și admirative cuvinte, fiind încântat de personalitatea cărturarului român, de opera sa, pe care, în final, o caracterizează în felul următor : „Operele acestui preaerudit principe, care au fost editate, traduse prin grija altora în limbile galică, germană și latină, au cu atât mai mare preț, cu cât au fost scrise cu cea mai mare rivnă de un principe foarte versat în chestiunile politice”. În ce privește arta muzicii, chiar din primele paragrafe Horányi își exprimă prețuirea : „În tot acel răstimp cit a zăbovit la Constantinopol, pînă în anul 1691, și-a dat toată silința spre a învăța limba turcă, iar muzica lor a studiat-o cu atîta sîrg și reușită, încît el, cel dintîi, a introdus notația muzicală la acest neam barbar, iar în această așa de mare cetate, imitatori a avut, dar rivali, nu.” („...in hac amplissima urbe imitatores, non aemulos habuerit”). Descrie viața cărturarului, cariera lui politică, înscăunarea pe tronul Moldovei, alianța cu Petru cel Mare, ridicarea lui împotriva Porții, eșecul campaniei contra turcilor, exodul în Rusia, moartea soției sale Casandra... Relatînd despre activitatea lui desfășurată în Rusia, arată cum l-a însoțit pe țar în Caucaz, în Persia, cum și-a pierdut o parte din lucrări în naufragiul de la Astrahan, cum s-a îmbolnăvit și cit de mult a suferit din pricina diabetului, pînă ce „a schimbat viața cu moartea, la vîrsta de 49 de ani, 7 luni, 11 zile”. („... vitam cum morte commutavit, aetatis suae nono et quadragesimo, mense septimo, die undecima”). Și iarăși continuă cu o nouă caracterizare superlativă : „Toată rînduiala vieții sale și-a pus-o pentru desăvîrșirea minții, despre care strălucite dovezi sint preavestitele monumente ale geniului său lăsate posterității”. Enumerînd operele acestui „preaerudit principe” („erudissimi Principis”), în ordinea pe care am observat-o în schița biografică cunoscută din edițiile anterioare (engleză, franceză și germană), Alexis Horányi menționează, la nr. 9 și 10, două lucrări muzicale :

9. *Cartea cîntărilor turcești transcrisă după muzică* — în 4—to ;

10. *Introducere la muzica turcă, în limba moldovenească* — în 4—to.

Iată, în extenso, conținutul articolului din *Lexiconul* lui Alexis Horányi dedicat lui Dimitrie Cantemir <sup>99</sup> :

„*CANTEMIR* (Dimitrie). Principe de nemuritoare amintire, s-a născut la 1673, din tatăl Constantin Cantemir, în Valahia. Cînd acesta, la 1684, își întocmi (*Dynasta*) domnia în Moldova, cerîndu-i-se de sultan ostateg, a trimis la Constantinopol pe fiul său mai mare, Antioh, căruia, după trei ani, i-a urmat fratele său mai mic, Dimitrie.

Pe vremea aceea domnea în Valahia Brîncoveanu, care, mistuit de o veche ură împotriva Cantemireștilor, spre a o lăsa slobodă, l-a asaltat cu pîri pe marele dregător al Porții, spunîndu-i că Dimitrie nu ar fi fiind fiul legitim al lui Constantin, ci un tînăr oarecare trimis în locul celui alt. Acesta, vrînd să cunoască mai deaproape lucrurile, l-a chemat pe Dimitrie, și, după o scurtă convorbire, descoperi că este cu adevărat fiul lui Constantin, dar și înșelăciunea și viclenia Brîncoveanului.

În tot acel răstimp, cit a zăbovit la Constantinopol, pînă în anul 1691, și-a dat toată silința spre a învăța limba turcă, iar muzica lor a studiat-o cu atîta sîrg și reușită, încît el, cel dintîi, a introdus notația muzicală la acest neam barbar, iar în această așa de mare cetate, imitatori a avut, dar rivali, nu.

În anul 1693, încetă din viață tatăl său ; înainte de sfîrșitul vieții, adunînd sfatul boierilor, a vrut să fie sigur de urmașul său, și, fără zăbavă, boierii, cu deobște învoire, îl aleaseră ca urmaș pe Dimitrie.

Dar, deoarece după săvîrșirea din viață a tatălui s-ar fi plătit la Sublima Poartă mai mulți bani decît se învoise tatăl, din această pricină s-a așezat alt urmaș, iar Dimitrie fu nevoit a se întoarce la Constantinopol.

Brîncoveanu, care întotdeauna a nutrit vrăjmășie împotriva Cantemireștilor, nu s-a potolit nici după moartea tatălui. Însă prea puțin lucru izbutea, deoarece Dimitrie se bucura de mare trecere și hatîr, pe lingă toți aulicii. Și atunci s-a pus pe lucru pentru ca să-l facă odios în fața tuturor pe acest vrăjmaș al său atît de temut și să-l îndepărteze de la Poartă, lucru pe care întru totul îl izbuti cu mulți bani.

<sup>99</sup> Reproducem aici textul integral al articolului dedicat de Alexis Horányi lui Dimitrie Cantemir, în facsimil (Pars II, p. 277—287) și în traducere din limba latină. Versiunea

românească a textului am realizat-o în colaborare cu Alecu Popescu-Necșești și cu Radu Săndulescu.



Dar Dimitrie nu îndură multă vreme neajunsurile exilului, căci, cum prinse de veste de lucrătura vrăjmaşului său, de îndată se ascunse, după cum se vorbeşte, în locuinţa unui Paşă, care nu numai că îl ţinu pe Dimitrie cu toţi ai săi în mare belşug, dar şi scoase firman pentru rechemarea lui Dimitrie în Cetate. Şi iarăşi intrigile mijlocite prin aur ale Brîncoveanului nu făcură nici o ispravă.

În anul 1700 dobîndi domnia Moldovei fratele său Antioh, pe care îl urmă şi Dimitrie, după ce luase de soţie pe Casandra, fiica lui [Şerban] Cantacuzino, fost domn al Valahiei, şi care, mai apoi i-a dăruit două fete şi şase feciori. Peste puţină vreme se întoarse la Constantinopol împreună cu fratele alungat de pe tron.

În anul 1710 fu numit domn al Moldovei Dimitrie, cînst pe care o primi, în ciuda voinţei sale, fiind silit la aceasta de hanul şi comandantul militar al tătarilor. Din acea pricină, nu numai că a fost scutit de plocioanele pentru sultan şi dregătorii săi, ci, pe deasupra, a fost dăruit cu 20 de pungi cu aur.

Abia ajuns la Iaşi, cetatea de scaun a Moldovei, că îndată i se porunci să dureze pod la Dunăre, pe care să poată trece grosul oastei turceşti şi, pe deasupra, să trimită şi banii pe care îi datora vizirului şi celorlalţi dregători, pentru dobîndirea domniei. De această din urmă cerere fu atît de adînc jignit Dimitrie, încît pe dată se hotărî în sufletul său să se puie d-a curmezişul pentru totdeauna încercărilor vizirului şi să-şi mintuiască ţara de jugul turcilor.

Pe cînd se frămînta cu aceste gînduri, Petru cel Mare trimise pe medicul Curţii, pe nume Policola, ca să-i înfăţişeze lui Dimitrie unele propuneri, din care se desluşeau foarte bune perspective, atît pentru folosul său şi al poporului său, cit şi pentru libertate. Dintre cele mai de seamă propuneri se citau acestea : anume, ca Dimitrie şi urmaşii săi, împreună cu ţara, pe totdeauna să rămînă sub ocrotirea Rusiei ; afară de aceasta, atunci cînd ar fi nevoie, să unească floarea oastei sale cu tîria armiei ruseşti ; în sfîrşit, ca atîta vreme cit ar mai trăi cineva din neamul Cantemireştilor, să nu dobindească nimeni domnia Principatului.

În acest răstimp, Dimitrie puse muncă zăbavnică la facerea podului, fără nici o bănuială despre legătura de mai înainte cu ruşii, dar şi fără a lipsi, în repetate rînduri, a trimite lui Petru însărcinaţi, care să-l îndemne să-şi grăbească drumul înainte de terminarea podului. Petru, fie din teama de vreo cursă, fie că era momit cu deşărtăciuni de către Brîncoveanul, domnul Valahiei, socotea că trebuie dată cit mai puţină crezare trimişilor ; el sosi la Iaşi mai tîrziu, cînd, spre marea lui pagubă, în nici un fel nu se mai putea pune vreo piedică turcilor de a-şi trece armata pe pod. Din această pricină, Ţarul Rusiei, după ce, în luna lui iunie a anului 1711, îi legase pe boierii Moldovei cu jurămint faţă de sine ca şi cum el ar fi fost domnul lor, din cauza lipsei de mijloace de transport, fu silit să-şi retragă restul trupelor şi să primescă o pace lipsită de glorie. Şi cu toate că se afla în grea cumpănă cu armia sa, a refuzat să-l predea pe Dimitrie turcilor, care-l cereau, şi a poruncit însărcinatului său să le spună că Dimitrie nu se află în tabără, deşi el sta ascuns în rădvanul Ţarului, cunoscut fiind numai de un serv care-i aducea merindea.

Văzînd aşadar că nu-i rămîne nici o nădejde de scăpare şi nici un loc de adăpostire în Moldova, cu mai bîno de o mie de boieri, părăsindu-şi Patria din cauza lui, urmă tabăra lui Petru cel Mare, care, după aceea, a hotărît, pentru el şi pentru toţi ai săi, în Ucraina, locul în care să-şi pună aşezările.

După trecere a doar doi ani s-a dus la Moscova. Aici, soţia sa Casandra, de jale pentru patria pierdută şi de inimă rea, căzînd la boală şi crescîndu-i febra, din pricina nepriceperii lui Myropolas, în al treizecilea an al virstei, încetă din viaţă după puţine zile.

În 1713, feciorul lor în virstă de 7 ani venind în cursul anului la Moscova, la sărbătoarea Paştelui, rosti către ţar o cuvîntare în limba greacă pentru care, de către acesta, cu mare răsplată fu împărtăşit. Iar cînd în anul 1715, îi veni iarăşi o mare poftă lui Petru cel Mare de a cerceta ţinuturile de margine, Dimitrie se trase la aşezările sale şi duse la capăt *Istoria despre Imperiul Turcesc*, începută încă de la Constantinopol.

După 2 ani, întorcîndu-se Petru din pricina unor vrajbe ivite acasă, Dimitrie, revenind şi el la Moscova, a fost primit în audienţă de Ţar. Aici îşi luă altă soţie, pe a treia fiică a prinţului Trubetzkoi, comandantul suprem al armatei. Însuşi ţarul, cîstînd nunta cu prezenţa şi majestatea sa, i-a dat în dar lui Dimitrie o sabie împodobită cu mărgăritare şi l-a făcut mădular la sfaturile cele de taină.

În anul 1720, ca însoţitor al Ţarului, a plecat în Persia şi ajunsese pînă la Coloma, aflată la 20 de borne distanţă de Moscova, unde, crescîndu-i febra din cauza durerilor de rinichi, ajunsese

la așa slăbiciune, încît timp de trei sau patru zile a fost nevoit să călătorească întins pe pat. În luna august 1721 l-a însoțit pe țar pe uscat pînă la Derbent; și astfel, își trimise înainte corabia cu care venise pînă la Astrahan, iar aceasta, izbită de furtună și de valurile mării, împotmolindu-se, toate cele ce avea cu el căzură jertfă mării, scăpînd numai oamenii. S-au inecat în mare mai multe opere scrise de el, printre care se deosebea *Istoria de la Pseudoprofetul Mahomet pînă la Osman*, cel dintîi sultan al turcilor, desigur o operă care îi dase multă caznă autorului, demnă de o soartă mai bună.

La întoarcere, diabetul îi aduse o asemenea sfîrșeală, încît nu mai putu urca pe cal. Văzînd că i se apropie ceasul cel pe de urmă, așternu în scris declarația despre ultima voință și o încredință țarului pentru ca să se îndeplinească toate cele ce voia să se întîmple după moartea sa, după rînduială. În jurul lui Dimitrie stăteau soția, fiica și cite-și patru feciori, care, cu lacrimi și bocete, își vedeau prea marea lor durere; dar el, cu neînfricoșată față, le spunea: *să-și micșoreze nenorocirea fiindu-și firea, iar nu să o sporească lăsîndu-se abătută, nici să se lase jeluirii, ci să se gîndească la aceea căci toți trebuie să îndurăm astfel de nevoie.*

Într-acest timp era lingă el un preavestit medic pentru practica și priceperea sa, pe nume Englert, care ajunsese la un atît de bun rezultat cu stăruitoarea lui îngrijire, încît Dimitrie putu să se ducă la biserică cînd se serba Nașterea Mîntuitorului. Și, deoarece simțea zi de zi înzdrăvenirea puterilor, cu învoirea țarului, lăsînd cetatea Astrahan, se trase la așezările sale. Și cînd în anul 1723 după ce, ameliorîndu-se sănătatea, ajunsese la condiția dorită, căzu, după cîteva luni, iarăși la boală din cauza recidivei diabetice, la 21 septembrie, care-i fu cea de pe urmă zi a sa: a schimbat viața cu moartea la vîrsta de 49 de ani, 7 luni, 11 zile.

Toată rînduiala vieții sale și-a pus-o pentru desăvîrșirea minții, despre care strălucite dovezi sînt preavestitele monumente ale geniului său lăsate posterității. Le voi prezenta în așa chip, încît să indic pe cele tipărite, pe cele numai în manuscris, pe cele pierdute:

- 1 *Istoria creșterii și scăderii Imperiului Turcesc* \*;
- 2 *Religia Mahomedană, scrisă erudit în limba rusă, din porunca lui Petru cel Mare, căruia i-a fost dedicată de autor; a fost tipărită, în fol., la Petersburg, în anul 1722;*
- 3 *Lumea și sufletul, carte scrisă în limba greacă și moldovenească și tipărită în Moldova, împărțită în dialoguri, conținînd principalele capitole ale Eticeii;*
- 4 *Vechea și noua istorie a Daciei, carte densă, în fol., redactată în limba moldovenească, needitată încă; aceeași carte transpusă în limba latină a căzut pradă valurilor Mării Caspice;*
- 5 *Starea actuală a Moldovei, în limba latină, cu o mare hartă geografică a acestui ținut* \*\*;
- 6 *Istoria creației cu note din știința naturală.* Manuscris în limba latină cu titlul: *Theologo-Physica*;
- 7 *Istoria celor două case, Brîncoveanu și Cantacuzino, scrisă în dialect moldovenesc, pînă acum netipărită, în 4to;*
- 8 *Istoria Mahomedanilor, de la Pseudoprofetul Mahomed pînă la cel dintîi sultan al turcilor; înghițită de apele Caspiceii;*
- 9 *Cartea cîntărilor turcești transcrisă după muzică, în 4to;*
- 10 *Introducere la muzica turcă, în limba moldovenească, în 4to;*

În afară de aceste opere a mai lăsat numeroase dizertații neterminate care au rămas pînă azi în manuscris.

Vorbea limba turcă, persană, arabă, greaca modernă, latina, italiana, rusa, moldovenească și înțelegea greaca veche, gallica, slavona. Activitatea sa de căpetenie și-a desfășurat-o în istorie, cu toate că s-a ocupat cu spor și cu filosofia și cu matematica. Era membru al Academiei de Științe din Berlin.

În vremea cînd s-a aflat vestea despre moartea sa, a fost trimisă legatului imperial scrisoarea deschisă prin care Dimitrie Cantemir era proclamat Principe al S.R.I. (Sfîntul Imperiu Roman), scrisoare care a fost remisă împăratului romanilor.

Atîta despre Cantemir!

\* Opera aceasta a fost redactată în limba latină. Versiunea germană a apărut la Hamburg, în 1775 (sic!), în 4to.

\*\* Mai întîi s-a editat această carte tradusă în limba

germană, fiind tipărită de Büschingius în *Hamburger Magazin*. A apărut și separat în anul 1771, în 8vo.



# MEMORIA HYNGARORVM

ET

PROVINCIALIVM  
SCRIPTIS EDITIS NOTORUM,

QVAM

EXCITAT

ALEXIVS HORANYI,

HYNG. BYSSINIS,

DE CC. RR. SCHOL. HYNG. PIARVM.

PARS II.



VIENNAE,

IMPENSIS ANTONII LOEWIL  
BIBLIOPOLAE BOSONIENSIS.

2276.

Fig. 1.

278

volentiam Brankovani aduertit. Interea Demetrius toto eo tempore, quo usque ad annum MDCXCI. Bizantii morabatur, operam suam linguae Turcicae condiscendae potissimum addixit; musicam vero tanta excoluit diligentia, ac felicitate, ut primus modos musicos ad Barbaram hanc gentem propagaverit, & in hac amplissima urbe imitatores, non aemulos habuerit. Anno MDCXCIII. Pater suus vivere desuit, qui antequam excederet, convocata Nobilium Concione, de successore certior reddi. voluit; nec mora Nobiles communi animorum consensu Demetrium successorem elegerunt. At, cum extincto Patre, pecunia plus apud aulam efficeret Turcicam, quam insignia, Patris merita, alter ab ea, constitutus est Successor, Demetriusque Constantinopolim reverti debuit. Brankovan, qui inimicitias aduersus Kantemirios semper aluit, nec patre mortuo quieuit. Aegerrius enim ferebat, quod Demetrius apud omnes Aulicos auctoritate & gratia floret. Hunc igitur tanquam metuendum sibi aemulum omnibus exosum reddere, &

Fig. 3.

277

lyan nemével ki-vágotott, külömbözö nemö ideju hivatalyó emberekre alkalmaztatott. Continet liber hic concionum funebrium centuriam cuilibet conditioni accomodata-rum. Editus est Claudiopoli, MDCCXLVII. recusus MDCCCLXVI.

KANTEMIRIVS (DEMETRIVS) . Im-mortalis memoriae Princeps, natus est MDCLXXXIII. Patre Constantino Kantemirio in Valachia. Hic cum MDCLXXXIV. Moldaviae Dynasta constitueretur, obsidem postulante Turcarum Imperatore, natu maiorem misit filium Antiochum Constantinopolim, cui post triennium fratris loco successit Demetrius. Erat tunc Princeps Valachiae Brankovan inueterato in Kantemirios odio flagrans, quod ut expleret, supremum aulae praefectum verbis circumvenit, adfirmans Demetrium non esse legitimum Constantini filium, sed oberusum quemdam luuenem Antiochi filii recipiendi causa missum. Hic rei veritatem penitus cognoscere volens, accersit Demetrium, & breui habito colloquio, & Constantini filium esse, & fraudem, ac male-

S3

vo-

Fig. 2.

279

& ab aula remove studeat, quod & multa numerata pecunia omnino perfecit. At, non diu exili tulit incommoda Demetrius; nam, ut primum molimina sui aduertit inimici, continuo se in cuiusdam Bassae, ut aiunt, domicilium abdidit, qui non solum Demetrium cum suo Comitatu liberalissima aluit, sed etiam decretum de revocando in urbem Demetrio impetravit. Brankovani igitur aurei cuniculi rursus vanum habuere exitum. Anno MDCC. frater suus Antiochus Principatum Moldaviae adeptus est, quem Demetrius, ducta uxore, Cassandra Catacuzeni olim Valachiae Principis filia, sequutus est, e qua deinde duas filias, & sex filios suscepit. Post exiguum tempus Constantinopolim, una cum fratre de Principatu deturbato, rediit. Anno MDCCX. Moldaviae Princeps praefectus est Demetrius, quam dignitatem invio animo, utpote a supremo Belli Duce & Tartarorum Chamo coactus, capessivit. Hac de causa, non solum a muneribus Turcarum Imperatori eiusque Ministerio dandis absolutus; verum insuper XX.

S4

cru-

Fig. 4.





crumenis donatus est. Vix Iassum praecipuam Moldaviae Urbem pertigit, continuo iussus est pontem per Danubium struere, per quem Turcici exercitus robur progredi posset, & pecuniam insuper transmittere, quam Vezirio, ceterisque Ministris, adepti Principatus causa, debeat. Ultima hac postulatione adeo graviter offensus est Demetrius, ut continuo apud animum suum statuerit, semper Vezirii conatibus obesse, Provinciamque suam a iugo Turcarum liberare. Haec dum secum animo volvit, missus est a Petro Magno Medicus Aulicus Policola nomine, qui Demetrio quasdam offerret condiciones, quarum ineundarum vi, & suae utilitati, populiue sui salutis, ac libertati optime prospiceret. Summa conditionum capita haec legabantur: Nempe, ut Demetrius & successores sui, sub clientela Russiae, una cum provincia sua, permaneret, praeterea, ut data oportunitate suam militiae florem, cum robore exercitus Russici coniungeret, denique, ut quam diu e sanguine Kantemirorum quispiam superesset, nullus hinc

Prin-

Fig. 5.



spem salutis, nullumque refugii locum in Moldavia, cum amplius mille Nobilibus Patriam ipsius causa deferentibus, Magni Petri castra sequutus est, a quo in Ucraina postea, ipsi, & suis locus, ubi suas ponerent sedes, destinatus fuit. Biennio vix evoluta in Moscoviam se contulit. Hic Uxor sua Cassandra, amissae Patriae tristitia & moerore contabescens, feбри per inscitiam Myropolae aucta, post paucos dies, trigesimo aetatis anno vivere desit. Anno MDCCXIII. filius septennis, anno sequente Moscoviam veniens, festo paschalis graeco orationem dixit ad Imperatorem, ob quam ab eodem magno adfectus est praemio. Cum vero A. MDCCXV. Petrum Magnum exteras regiones peragrandi nova iterum cupido incescit, Demetrius suos repetiit possessiones, Historiamque de regno Turcico, iam ante Constantinopoli a se inchoatam, ad finem perduxit. Post biennium, redeunte ob discordias domi ortas Imperatore Petro, Demetrius Moscoviam remeans, crebro ad conspectum Monarchiae admissus est. Alteram hic duxit

uxo-

Fig. 7.

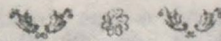


Principatum adipisceretur. Interim Demetrius in ponte exstruendo lentam posuit operam, sine ulla suspitione alti cum Russis commercii, nec defuit missis crebro ad M. Petrum nunciis, qui hortarentur, maturaret iter ante pontis perfectionem. Petrus, sive insidias timens, consiliis minime fidendum ratus, sive a Brankovano Valachiae Principe spe inani laetatus, Iassum serius venit, cum Turcis pro suo maximo detrimento per pontem transicum nulla ratione impedire valeret. Ea de causa Russiae Imperator, cum mense Iunio MDCCXI. iam Moldaviae Nobiles ei tanquam huius Provinciae Principi iureiurando se obstrinxissent, ob defectum commercii vestigia relegere, & ingloriam pacem inire coactus est. Et, quamquam in maximo cum suo exercitu versaretur discrimine, postulantis tamen Turcis, Demetrium reddere negavit, iussitque suum legatum Turcis dicere, Demetrium non esse in castris suis, cum tamen, in curru Imperatoris soli servo cegatus, qui alimenta ministrabat, lateret. Videns igitur nullam superesse

S5

spem

Fig. 6.



uxorem, filiam natu tertiam Principis Trubetzkoi, Supremi Campi Ducis. Imperator ipse locum nuptiarum praesentia, & maiestate implens, Demetrio gladium, unionibus distinctum dono dedit, & ab arcanis consiliis membrum esse voluit. Anno MDCCXX. Imperatoris in Persiam proficiscens comes, pervenit usque Colomnam Civitatem XX. milliaribus Moscovis divulsam, ubi per renum dolores accedente feбри, debilitatus adeo fuerat, ut tres vel quatuor dies lecto adfixus transigere debuerit. Mense Augusto MDCCXXI. comitatus est Imperatorem itinere terrestri Derbentium usque; navim igitur suam, qua venerat Astrachano, praemisit, qua per tempestatem, marisque procellas in syrtes acta, facultates eius omnes, victima maris liberatis hominibus factae sunt. Submersa sunt, ea occasione, complura ab ipso elucubrata scripta, quae inter eminebat Historia a Pseudopropheta Mahomete usque ad Osmanum primum Turcarum Imperatorem perducta, opus certe, quod Auctori magno erat labori, meliori sorte dignum. In reditu diabe-

Fig. 8.



diabetes tantam ei adtulit debilitatem, ut equum amplius conscendere nequiverit. Videns sibi supremum imminere tempus, declarationem ultimae suae voluntatis scripto concepit, Imperatorique tradidit, ut exsequeretur clementer, quod post mortem suam fieri vellet. Circumstabant Demetrius, uxor, filia, filique quaterni: qui cum lacrymis, & ploratu maximum testarentur dolorem; ipse imperterritus vultu dicebat: erecto animo minui, deiecto duplicari malum, sinerent, neque fletui indulgerent, cogitarentque omnibus hanc subeundam esse necessitatem. Interim adfuit Medicus experientia & scientia longe celeberrimus, nomine Englert, qui tantam sua indefessa effecit sollicitudine, ut Demetrius templum, cum festa nati servatoris memoria recolletur, adire potuerit. Et quoniam ex die in diem virium incrementum sentiebat, indulgente Imperatore, Astracana Civitate relicta, in suas se contulit possessiones. Cum igitur MDCCXXIII. satis commoda valetudine, ad desideratas pervenisset diliones, post aliquot menses in febrem incidens,

re-

Fig. 9.

Eibus in praedam cecidit. 5) Praefens conditio Moldaviae latius sermone, cum mappa Geographica hujus Provinciae magna. (\*\*). 6) Historia Creationis cum agnitionibus doctrinae Naturalis. MS. latino idiomate cum titulo: Theologo-Physica. 7) Historia duarum domorum Brankovan, & Cantacuzeni, Moldava dialecto scripta, hactenus inedita, in 4to. 8) Historia Mahometanorum, a temporibus Pseudoprophetae Mahometis, usque ad primum Turcarum Imperatorem: maris Caspii undis absorpta. 9) Liber Turcicarum cantionum ad modos musicos redactarum, in 4to. 10) Introductio ad Musicam Turcicam, sermone Moldavo, in 4to. Praeter haec opera, plures dissertationes imperfectas reliquit, quae etiamnum MS. supersunt. Loquebatur Turcicam, Persicam, Arabicam, hodiernam Graecam, Latinam, Italicam, Russicam & Moldavam linguam & intellexit Antiquam Graecam, Gallicam,

Sl-

(\*\*) Primus librum hunc Germanica tamen investitura dictione, edidit Batschingius, in dem Sam-

Fig. 11.

Fig. 1—12 A. Horany, Memoria Hungarorum, coperta și paginile 277—287.

recredefcente diabete XXI. Septembris, qui ipsi supremus fuit, vitam cum morte commutavit, aetatis suae nono, & quadragesimo, mense septimo, die undecima. Omnes vitae suae rationes, ad emendationem intellectus retulit, cuius rei luculenta argumenta, sunt praeclara ingenii monumenta posteritati relicta. Ea hoc referam modo, ut impressis, vel tantum manuscripta, vel deperdita indicem. 1) Historia de ortu & defectione Imperii Turcici (\*). 2) Religio Mahometana, erudite lingua Russica conscripta, iussu Petri M. cuius nomini dicata fuit ab Auctore, typis impressa fuit in fol. Petroburgi MDCCXXII. 3) Mundus & anima: in Graeca & Moldava lingua scriptus liber, & in Moldavia impressus, in dialogos partitus, praecipua Ethicae capita continens. 4) Antiqua, & nova Historia Daciae, liber spissus in fol. Moldavico idioma conscriptus, nondum editus; idem liber latius sermone concinnatus, maris Caspii flui-

eti-

(\*) Opus hoc ab auctoris verbo prodit Ham-burgi idiomate Latino est burgii 1775. in 4to. elucubratum. Germanica

Fig. 10.

Slavonicam. Praecipuam suam operam impendit in historiis, quamvis Philosophiam, & Mathesin commode calluerit. Erat Academiae scientiarum Berolinensis membrum. Cum mortis fama divulgaretur, Petropolim missa fuit ad Caesarem Legatum aperta epistola, qua Demetrius Cantemirius S. R. I. Princeps renuntiabatur, quae rursus Imperatori Romanorum remissa fuit. Tantum de Cantemirio! Opera, quaedam edita sunt huius eruditissimi Principis, aliorum studio in Germanicam, Gallicam, & Latinam linguam versa, quae tanto maiorem habent laudem, quanto maiori cura literis a Principe rerum publicarum versatissimo, consignata sunt.

KAPI (GABRIEL) Nobilibus editus Parentibus in Comitatu Sárosiensis adolescens, se instituto S. I. devovit MDCLXXIII. & ad decimum tertium kalend. Novemb. Viennam ad Annaeam Tyronum domum festinavit. Tirolia biennio cum laude & omine exacto, ad literas applicuit animum, ut, & virtutis & scientiae singularem quandam atque altam omnibus de se ingeneraret opini-

Fig. 12.

Operele acestui preaerudit principe, care au fost editate, traduse prin grija atora în limbile galică, germană și latină, au cu atât mai mare preț, cu cât au fost scrise cu cea mai mare râvnă de un principe foarte versat în chestiunile politice”.

După cum lesne putem observa, articolul lui Horányi despre Cantemir este, propriu-zis, un rezumat al schiței biografice apărută într-una din versiunile *Istoriei Imperiului otoman* — engleză, franceză sau germană. Nota de subsol de la p. 285 ar putea să indice faptul că A. Horányi ar fi cunoscut numai versiunea germană, din moment ce o menționează numai pe aceasta <sup>33</sup>. Dar tot așa de bine ar mai putea arăta și faptul că autorul *Lexiconului* a luat cunoștință de versiunea germană numai după ce a încheiat redactarea textului articolului său, mulțumindu-se să anunțe existența acestei versiuni într-o notă adăugată, spre a completa astfel aspectul informațional al lucrării sale; așa s-ar explica deci existența acestei note, altfel ar fi trebuit ca Horányi să facă cunoscută editarea *Istoriei Imperiului Otoman* chiar în text, la punctul 1 din opere, așa cum a procedat cu celelalte lucrări tipărite, de la punctele 2 și 3. O situație similară s-a petrecut cu lucrarea de la punctul 5, *Starea actuală a Moldovei... (Descriptio Moldaviae)*, care a fost tipărită în 1711, deci după redactarea textului *Lexiconului* său. Ținând seama de toate acestea, presupunem că sursa de informare a lui Horányi a fost totuși una din cele două versiuni: engleză sau franceză, de cea germană luând cunoștință mai târziu.

Față de aceste versiuni, textul lui Horányi are destule prescurtări, dar și unele caracterizări excelente la adresa lui Dimitrie Cantemir, adăugate de lexicograful maghiar, cum sînt, de exemplu, cele semnalate de noi mai sus.

Titlatura celor zece lucrări ale lui Dimitrie Cantemir este, pe alocuri, destul de diferită de cea originală; cauza care a determinat o astfel de deteriorare a titlurilor originale trebuie căutată în operația de traducere, care s-a făcut după o altă traducere, și aceasta, la rîndul ei, a urmat unei alte traduceri etc.

Cît privește cele două lucrări de muzică menționate la punctele 9 și 10, nu putem decît să ne referim la concluziile formulate de muzicologii români. Iată de pildă ce precizează Eugenia Popescu-Județ: „Opera despre muzica turcească a lui Dimitrie Cantemir este o singură lucrare intitulată *Kitáb-i’ilm-il mûsiki’ alâ vedjh-il hurâfât* (Cartea științei muzicii după felul literelor), cunoscută sub variantele de titluri amintite. Lucrarea cuprinde tratatul teoretic asupra muzicii, cu explicația notației inventate de Cantemir, și culegerea de melodii notate după sistemul său. Există cinci exemplare în manuscris ale tratatului cunoscute pînă în prezent. Toate se află în Turcia. Numai două dintre ele conțin culegerea cu melodii notate cu semne alfabetice: manuscrisul original și manuscrisul denumit *Culegerea lui Kevseri* (Kevseri medjmu’asi). Manuscrisul original și autograf se conservă în Biblioteca Institutului de Turcologie din Istanbul sub cota Y. 2768” <sup>34</sup>. Și totuși, Eugenia Popescu-Județ nu ignoră existența posibilă a lucrării de la punctul 10, *Introducere la muzica turcă, în limba moldovenească*, a cărei soartă o consideră încă obscură.

Într-unul din articolele sale <sup>35</sup>, Viorel Cosma are însă o altă părere: „Moștenirea muzicală a lui Dimitrie Cantemir însumează trei lucrări: o *culegere de compoziții originale de piese muzicale turcești* din sec. XVI—XVII, culte și populare, aparținînd genurilor vocal și instrumental (intitulată *Kantemiroglu Mecmu’asi*), și două scrieri teoretice muzicale, una în limba turcă (...*Cartea științei muzicii cu ajutorul literelor*) și alta în românește (*Introducere în muzica turcească*)”. Aducînd ca argument o foaie volantă răzleată, cu note muzicale, anexată la sfîrșitul manuscrisului *Vita Constantini Cantemyrii*, Viorel Cosma conchide că aceasta ar putea contribui la identificarea manuscrisului lucrării considerate pierdute, *Introducere în muzica turcească*. Și astfel, o rază de speranță pentru descoperirea acestui atât de important codex a întrezărit cîndva Viorel Cosma: „În ciuda conciziei

<sup>33</sup> Versiunea germană a *Istoriei Imperiului Otoman* s-a tipărit la Hamburg în anul 1745, și nu în 1775, cum greșit a apărut în nota de subsol a *Lexiconului* lui Alexius Horányi.

<sup>34</sup> Eugenia Popescu-Județ, *Dimitrie Cantemir — Cartea*

*științei muzicii*, București, 1973, p. 71—77.

<sup>35</sup> Viorel Cosma, *Tricentenar Dimitrie Cantemir. Pe urmele unei lucrări necunoscute*, în *Contemporanul*, București, 17 august 1973, p. 8.

datelor transmise de fila autografă a lui Dimitrie Cantemir, elementele de identificare a *Introducerii în muzica turcească* nu mai pot scăpa viitoarelor cercetări”<sup>36</sup>.

Octavian Lazăr Cosma conchide de asemenea că lui Dimitrie Cantemir i se pot atribui trei lucrări muzicale, pe cea de a treia, *Introducere în muzica turcească*, socotind-o în mod evident pierdută<sup>37</sup>.

Că un manuscris al *Introducerii la muzica turcă* ar fi existat cândva — din moment ce Antioh Cantemir a menționat acest titlu în lista lucrărilor tatălui său încă din 1734, când a apărut ca atare în versiunea engleză a schiței biografice și a circulat astfel în toate referirile bibliografice din secolele XVIII și XIX — nu încapă îndoială. Descoperirea acestui codice ar însemna un mare câștig pentru cultura și arta universală. Cît privește lucrarea de la punctul 9, *Cartea cîntărilor turcești transcrisă după muzică*, aceasta ar putea fi constituită ori dintr-o singură lucrare — întrunind tratatul teoretic și culegerea de melodii, așa cum opinează Eugenia Popescu-Județ —, ori din două lucrări separate, conform părerilor exprimate de Octavian Lazăr Cosma și Viorel Cosma. Și într-un caz și în altul, conținutul rămîne același : Tratatul teoretic însoțit de culegerea de melodii, așa cum foarte bine putem observa din structura manuscriselor vechii muzici de tradiție bizantină, în care antologia de cîntări este de obicei precedată de 6 gramatică a muzicii, de o Propedie, mai mult sau mai puțin dezvoltată<sup>38</sup>.

În încheierea considerațiilor noastre, se cuvine să apreciem la modul pozitiv articolul lui Alexius Horányi dedicat lui Dimitrie Cantemir, atît pentru conținutul lui cuprinzător, cît și pentru corectitudinea datelor prezentate. Iar caracterizările superlative pe care Alexius Horányi le adaugă textului său — reliefînd o evidentă personalitate a culturii europene, cum a fost considerat Dimitrie Cantemir chiar de la începutul secolului al XVIII-lea — au darul de a ne dezvălui natura oarecum vizionară a istoricului maghiar, fapt ce ne determină să acordăm Lexiconului său un binemeritat loc în bibliografia cantemiriană.



După cum ne este cunoscut, în anul 1814 a fost oficializată, în Orientul ortodox, așa-numita „reformă” a vechii muzici de tradiție bizantină — cunoscută și sub denumirea de „noua metodă” sau „noua sistemă”. Reforma se referea nu numai la simplificarea semiografiei, ci și la stabilirea unui nou cadru modal, ritmic și chiar stilistic, în ideea de a se introduce unele reguli precise pentru vehicularea întregii structuri a acestei muzici.

Chrysanth din Madith, unul dintre cei trei teoreticieni reformatori ai vechii muzici, a scris și tipărit, la începutul secolului al XIX-lea, două lucrări, prin care intenționa să demonstreze necesitatea reformei și să explice sistemul ei teoretic : *Introducere în teoria și practica muzicii bisericești, alcătuită pentru folosul celor care vor să o studieze după noua metodă* — un studiu amplu, însă mai puțin circulat, chiar în rîndul specialiștilor, tipărit la Paris, în anul 1821 — și *Marea teorie a muzicii* (Theōrētikon mega tēs Mouzikēs), o lucrare cuprinzătoare, care a cunoscut o intensă popularitate, cu un conținut evident teoretic demonstrativ, dar nu lipsită de referiri istoriografice, estetice, metodologice etc. ; a fost editată în condiții excelente la Triest, în anul 1832.

*Marea teorie a muzicii* cuprinde două mari părți : în prima (222 de pagini, 452 de paragrafe) este expus întregul sistem teoretic al noii sisteme, chrysanthice, adesea în comparație cu cel occidental în notație liniară ; în cea de a doua (I — LVIII de pagini, 84 de paragrafe), Chrysanth a inclus o scurtă istorie a muzicii — „Povestire despre începutul și evoluția muzicii — cu referiri la vechea muzică grecească, în general, fiind reliefate contribuțiile marilor filozofi greci Pithagora, Platon și Aristotel la dezvoltarea și teoretizarea artei muzicale, ale tragedienilor Eschyl, Sophokle și Euripide, ale lui Aristide Quintilianus, Michael Psellos, Manouel Bryennios, Ptolemaios Philadelphos etc. Ajunge cu povestirea pînă în secolul al XVIII-lea, la compozitorii bizantini și post-bizantini. Un Catalog alfabetic al acestora (par. 51 — 63, pag. XXXII — XLII) adună numele unui impresionant număr de compozitori (peste 150), mai vechi și mai noi, însoțind numele unora dintre ei de interesante și utile note de subsol.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>37</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Historicul muzicii românești*, vol. I, București, 1973, p. 391 — 392.

<sup>38</sup> A se vedea Antologhioanele de la Putna (secolul al

XVI-lea), ca și cele din secolele XVII și XVIII (chiar și Ms. rom. 61 al lui Filothei din Biblioteca Academiei), care toate au o astfel de structură.



[illegible]

ΕΝ ΤΕΡΓΕΣΤΗ,  
ΕΚ ΤΗΣ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΜΙΧΑΗΛ ΒΑΙΣ  
(NICHELE WEIS)  
1832.

Τῷ ἀγαπητῷ  
 φίλῳ καὶ  
 ἀδελφῷ  
 Τίτῳ Μωυ-  
 σέει. εἰς  
 χεῖρὸν καὶ  
 ὡφείλεται  
 ἡγάθως  
 14 Σεπτ. 1983  
 (cc. stathis)

31) Ὁ Καντεμάρης ἔγραψεν ἑλληνιστὶ καὶ τουρκιστὶ περὶ Μουσικῆς ἀπὸ τῶν ὁποῦ μόνον τὸ τουρκιστὶ σφύεται, διαλαμβάνον περὶ τῆς Ῥωστικῆς Μουσικῆς. Ἐφεύρε, καὶ ἑνθ' ἑμὸν τὴν καλούμενην Ζάρμπν' καὶ κατήγαγε μὲν ἀπὸ τὸ γένος τῶν ἡγεμόνων τῆς Μολδοβλαχίας περιῆλθε δὲ Ταρτάρων, Ἀραβίων, καὶ Περσίων καὶ ἐνδοάχθη ἐνταῦθα τὴν αἰσθητικὴν τὴν τοῦπος ἀσφαμένην Μουσικὴν. Μετεχειρίσθη δὲ ὅργανα τὸ Νῆλ καὶ τὸ Γανπούρι.

XYIII

59. *Λάσκαρις Πηνυωρίτης. Λέων ὁ Σοφὸς καὶ Αθ-*

« τὸν καὶ τὸν ἐπεράσατο (τὴ Μισυλὸν Σαββάτου). Οἱ δὲ  
 « ὕστερον τὸ μέλος ἀγαπάμενοι, ἀνάγειν δ' ὅμως κήρυκτας,  
 « γυναικίους συμμεῖται λόγους καὶ τὴν φωνὴν ἐκείνου Κοσμῶ  
 « ποσειδωνήματα, τὸ μέλος παραδόντες τῷ Μάρκῳ, καὶ  
 « τοὺς ἱερὰς θήνας ἡχοῦντας, τὴν πλεονεξίαν τῶν τρο-  
 « φῶν τῶν μόνων ἐκείνων.» Θεόδ. Πρεβ.  
 α) Ὅμοιος τῷ δαμασκηνῷ Ἰωάννῃ κατὰ τὸν βίον καὶ κατὰ  
 τὸν λόγον ἡχοῦντος ὁ Κοσμῶς, ἴσχει ὁ Μελάνιος ἐν τῇ  
 « Ἐκκλησιαστικῇ ἱστορίᾳ» ὁ δὲ Σοιδάς, ὅπως. « Οἱ γοῶν  
 « φωνητικοὶ κατόντες Ἰωάννην τε καὶ Κοσμῶ ἀναγείναι οὐκ  
 « ἐδέξαντο, ὁ δὲ ἐδέξαντο, μέχρις ἂν ὁ κατ' ἡμᾶς βίος  
 « περαιωθῇται.»  
 β, Κωνσταντῖνος ὁ Πορφυρογέννητος τὸς ἦν Αἰώνιος τῷ Σο-  
 φῷ ἑταίρη μὲν ἀπὸ Χρ. 908, ἀπέθανε δὲ 940. Εἶχε με-  
 γάλην κλίσην εἰς τὴν σπουδὴν καὶ φιλομαθίαν ἔβασαν-  
 σι χρόνους 47. Οἷτος ἵσχυρος τὰ ἐν τῇ Ὀκτωήκῳ Ἐπα-  
 ποσταλῶν, τὰ ὅποια ἀνέκρινε μνημονεύοντα ἐπὶ Βασι-  
 σία, καὶ ἐπὶ Πέτρον εἰς Αὐτοῦτον ἔχον.  
 γ) Ὁ Κωνσταντῖνος ἔγραψεν ἑλληνοιστὶ καὶ τουρκοιστὶ περὶ Μο-  
 σικῆς ἀπὸ τὰ ὅποια μόνον τὸ τουρκοιστὶ σέφεται, διαλυ-  
 θένον περὶ τῆς ἱστορικῆς Μουσικῆς. Ἐβίβρε καὶ οὐδ-  
 μόν τὸν καλούμενον Ζαφειρὶ καὶ κατήχησε μὲν ἀπὸ τῶ  
 γένος τὸν ἡγεμόνα τῆς Μολδοβλαχίας, παρῆλθε δὲ Του-  
 νίαν, Ἀραβίαν, καὶ Περσίαν καὶ ἰδιούχῃ ἐπιτιλῶς τὴν  
 εἰς ἐκείνους τὸς τόπους ἀνέκρινε Μουσικὴν. Μετεχειρί-  
 ζετο δὲ ὄργανα τὸ Νῆλ καὶ τὸ Γαρμπφρι.  
 δ) Ὁ Κερὰς Κερίλλος ἀπὸ τὰ περὶ Μουσικῆς σύγγραμμά του  
 γαίνεται διμετῆς καὶ τῆς Ἑλλάδος Γραικῶν, καὶ τῆς Μασικῆς  
 τῆς ἐκκλησιαστικῆς τε καὶ ἑσωτερικῆς. Ἐδιδάχθη δὲ τὴν Ἐκ-  
 κλησιαστικὴν Μουσικὴν ἀπὸ τῆς Προτοψάλλης Παναγιωτί.  
 Σενέφωλλεν firmo τῇ Συμῇ ἐν τῇ Πατριαρχειῳ. Καὶ  
 διὰ μὲν τῇ ἐκκλησιαστικῇ μουσικῇ συνέγραψε περὶ γα-  
 ρμπφριων, καὶ ἔχον μὲν διάφορα παραδωγμένα διὰ δὲ τῇ  
 ἑσωτερικῇ, περὶ περόδων, μακρίων, καὶ οὐκύνων.

X144

α) Ἐν ἄλλοις διαγράμμασι Μεδάδος ἐπελάμβανεν τὴν ἀγίαν  
παύσαν Κωνσταντίνον καὶ Ἰωάννην τὸν ἱερομόναχον, καὶ Ἰωάν-  
νην τὸν Νικαίου καὶ γὰρ ἦν ὁμοῦς, ἀπὸ τῆς διαγραφῆς τῆς  
οὐκ εἰς ἀμὲν ἔτι καὶ ἐπὶ τὴν οὐδέποτε τῆς οὐκ ἔτι οὐκ ἔτι.

4-c. 1525



La litera K (par. 58, pag. XXXVIII) este menționat și numele lui Kantemir, căruia Chrysanth îi rezervă și o scurtă prezentare în nota de subsol nr. 3. Reproducem alăturat — în facsimil și în traducere — conținutul integral al acestei note <sup>39</sup>:

„Kantemir a scris despre muzică în grecește și turcește, tratând despre muzica exterioară <sup>40</sup>; s-a păstrat numai ce a scris în turcește. A descoperit ritmul numit Zarpein. El se trăgea din neamul domnitorilor Moldovlahiei. A călătorit în Turcia, Arabia și Persia, și a studiat în mod desăvârșit muzica păstrată în acele țări. Folosea instrumente [muzicale], Neiul și Tamburul”.

Iar mai departe, în paragraful 65 (pag. XLIII), acolo unde Chrysanth prezintă un tabel cu opt gramatici ale muzicii, dintre care șapte au în conținut teoria vechii muzici eclesiastice de tradiție bizantină — atribuite unor importanți autori ai secolelor XIV—XVIII, ca Ioannes Damaskēnos, Ioannes Kladas, Ioannes Plousiadēnos, Manouēl Chrysaphes, Kyrillos de Marmarinos, episcopul de Tēnos, Gavriēl ieromonahul și Ioannes Koukouzeles — este inserată și una singură, a șasea în cadrul tabelului, care are ca obiect „muzica exterioară”: „Scrierea despre muzică a lui Kantemir, care s-a păstrat în limba turcă”.

### XXVIII.

AA OΦΑΥΣΑ ΗΣΥΝΤΕ ΨΙ ΖΥΚΟΙΝΑ ΦΗ ΕΒΝΥ-  
ΡΟΥΪ ΝΕ Α ΑΚΣΑΤ ΚΑΤΕΒΑ ΔΙΝ ΠΟΙΗΜΕΛΕ ΣΑΔΕ,  
ΑΝΤΡ'ΑΑ ΝΥΡΟΡΑ ΟΤΙΛ Ε ΖΥΓΡΕΨΕΤΕ ΙΕΝΔΙΝΑ  
ΜΕΡΕΨΥΓΒΑΒΪ ΨΙ ΔΩΧΒΑ ΣΥΪ ΤΕΛ ΣΑΟΒΟΔ ΦΗ  
ΜΕΛΟΔΙΑΙ ΠΑΜΪΓΡΪΧΕ,

ΑΥΘΑ ΦΙΛΙΝΑ ΜΑΪ ΦΗ ΑΕΓΝΪΤ ΜΕΤΟΔΑ ΜΘ-  
ΧΙΝΪ, ΨΙ ΝΙΝΒΑ ΣΥΡΙΖΪ ΔΙΝ ΑΥΡΟΝΪΤΑ ΦΗΝΕ-  
ΛΕΥΕΡΕ ΨΙ ΦΗ ΜΑΪ ΑΔΜΙΝΑΤΑ ΑΔΒΙΧΑΝΔΕΕ, ΨΙ  
ΜΕΛΑΪ ΡΟΜΑΝΪ ΑΝΤΡΑΝΒΑ ΔΕΣΧΕΡΨΙΝΑΔΕΕ  
ΑΔ ΑΥΧΙΝΪΤ Α ΤΩΜΑΧΪ ΨΙ Α ΡΟΜΑΝΪ ΚΑΡΪΪ  
ΑΝΤΡΕΪ, ΨΙ Α ΛΕ ΠΡΕΔΑ ΠΡΪΝ ΣΚΟΛΪ ΠΒΕΛΙΧΕ,  
ΣΙΝΔΕ ΑΛΕΡΓΑ ΑΨΪ ΔΑ ΚΟΠΪ ΝΕΓΩΨΥΤΟΡΪ ΑΝ-  
ΤΕΜΝΑΪ ΣΑ ΣΕ ΑΜΕΪΧΕ ΚΑΝΤΑΡΪ ΒΙΣΕΡΪΧΕΣΚΑ,  
ΨΙ ΜΑΪ ΑΥΤΟΪ ΦΪΪ ΝΟΚΙΑΛΑΡΡ ΔΙΝΠΡΕΨΥΧ ΝΩ  
ΑΜΕΪΧΨΥΤΒΡΑ ΚΑΡΪΪ ΤΡΕΪΒΪ ΣΧ ΑΜΕΪΧΕ ΨΙ  
ΜΩΨΥΝΑ ΒΙΣΕΡΪΧΕΣΚΑ. ΔΕ ΑΥΪΪ ΨΙ ΠΛΗΧ ΑΣ-  
ΤΙΖΪ ΣΧ ΓΥΣΙΝ ΒΟΥΪ ΔΕ ΠΛΑΤΒΑ ΑΝΤΑΪΪ ΠΑ-  
ΡΪΪ ΑΨΝΟΧ ΚΑΝΤΑΡΪ ΒΙΣΕΡΪΧΕΣΚΑ.

ΔΙΝ ΤΩΜΑΧΪΤΟΡΪΪ ΨΙ ΑΛΙΧΤΪΣΙΤΟΡΪΪ ΚΑΝΤΑ-  
ΡΙΑΣΡ ΡΟΜΑΝΪ ΝΩ ΚΩΝΟΧ ΔΕΝΑΤ ΠΑΤΡΩ, ΑΦΑ-  
ΡΑ ΔΙΝ ΚΑΝΤΕΜΪΡ ΔΟΜΙΝΑ ΜΟΔΑΒΪΪ (Α), ΤΕΛ

(Α) ΚανταμΪρ Δομινά ΜοδαβΪΪ, ΔεσΪρα ΔΪβζινζ Α-  
Δ ΣΥΡΙΪ ΦΗ ΑΪΜΑ ΝΑΪΝΤΕΣΚΑ ΨΙ ΤΟΥΤΕΣΚΑ, ΔΙΝ ΚΑΡΕ  
ΝΙΜΑ ΤΪ ΤΟΥΤΕΣΚΑ ΣΕ ΜΑΪ ΑΦΑΛ, ΨΙ ΚΟΠΡΪΝΔΕ ΔΕΣΪΡΑ  
ΔΪΒΖΙΝΑ ΕΣΤΕΡΑΪ (ΑΜΕΪΧΕΣΚΑ), ΑΑΦΛΑΤ ΨΙ ΡΪΤΜΒΑ ΤΕ  
ΣΕ ΝΩΜΕΪΧΕ, „ΖΑΡ-ΠΕΪΝ”. ΚΑΡΕ ΚΑΛΑΤΟΡΙΝΑ ΦΗ ΤΟΥ-

Fig. 17 Anton Pann, *Bazul teoretic*, p. XXVIII.

Faptul că autorul *Marii teorii a muzicii* l-a inclus pe Dimitrie Cantemir în rîndul compozi-  
torilor Orientului, menționîndu-i tratatul de muzică turcească în rîndul celor mai importante lucrări  
teoretice ale secolelor XIV—XVIII, rămîne pentru noi o evidentă confirmare a stimei profesionale  
de care se bucura cărturarul român în vechea cetate a Constatinopolului. De aceea considerăm că

<sup>39</sup> Traducerea textului din limba greacă am realizat-o  
în colaborare cu elenistul Mihail Caratașu.

<sup>40</sup> Prin muzică exterioară sau externă se înțelegea muzica

### XXIX.

ΔΙΝ ΤΑΪΣ ΚΑΡΕ Α ΤΩΜΑΧΪΤ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΤΑΡΒΑ  
ΕΣΤΕ ΜΙΧΑΛΑΝΕ ΜΟΔΟΒΕΪΝΒΑ; ΠΡΕΪΜ ΣΙΝΓΥΡ  
ΣΥΡΙΪ: ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΜΑΤΑΡ ΡΟΜΑΝΕΪΝ ΑΛΙΧΤΪΣΙΤ Α-  
ΚΩΜ ΑΝΤΑΪΣ ΔΕ ΜΙΝΕ ΜΙΧΑΛΑΝΕ ΜΟΔΟΒΕΪΝΒΑ,  
ΑΑ ΑΥΒΑ 1267. ΠΑΔΟΙΑΪ ΕΣΤΕ ΣΥΒΑ ΒΑΪΑΛΑ-  
ΝΕ ΚΑΝΤΙΡΕΪ, ΔΕ ΑΑ ΚΑΡΕ ΣΧ ΓΥΣΙΝ ΧΕΡΒΕΪ-  
ΧΕ, ΚΙΝΟΝΪΧΕ, ΨΙ ΑΑΤΕΔΕ. ΠΑ ΤΡΕΪΛΪ ΕΣΤΕ ΙΑ-  
ΝΒΑΡΪΕ ΠΡΟΤΟΚΙΝΓΕΑΒΑ, ΠΑΡΕΛΕ ΝΕ ΑΑ ΑΥΒΑ 1821  
ΨΪ Α ΑΥΤΑΤ ΨΙ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΜΑΤΑΡ ΦΟΛΡΤΕ ΦΡΩ-  
ΜΕΪ ΠΟΤΡΪΪΤ ΦΗ ΑΪΜΑ ΡΟΜΑΝΪΧΕΣΚΑ, ΨΙ ΨΙ  
ΔΟΝΑΣΤΪΚΑΡ ΑΣΕΜΕΝΪ ΚΡΕΔΝΪΝ ΔΕ ΤΟΑΤΪ ΑΑΪ-  
ΔΑ (Α). ΠΑ ΠΑΤΡΒΑΪ, ΚΑΡΕ Α ΣΥΡΙΪ ΝΕ ΜΕ-  
ΤΟΔΑ ΚΑΪΒΪ ΕΣΤΕ ΠΕΡΪΝΤΕΛΕ ΠΑΝΑΡΪΕ ΙΕΡΟΜΟ-  
ΝΑΧΒΑ ΠΟΡΤΑΡΪ ΑΑ ΣΦΙΝΤΑΪ ΜΪΤΡΟΠΟΛΪ, ΑΥΑ-  
ΕΤΑ ΦΥΣΚ ΜΑΪ ΝΕ ΔΡΑΜΑ ΑΜΕΪΧΑΝΔ ΜΕΤΟΔΑ  
ΝΩΪΪ ΨΙ ΦΗ ΤΟΜΑ ΠΡΕΪΦΑΝΔΒΑΕ ΑΑ ΑΪ ΤΪ-  
ΝΥΡΪΤ ΠΡΕ ΚΩΜ ΣΕ ΚΩΔ.

ΪΧΕ, ΠΑΡΕΪΪ ΨΙ ΠΑΡΕΪ Α ΑΜΕΪΧΑΤ ΝΩ ΔΕΣΧΕΡΨΙΝΑ  
ΔΪΒΖΙΝΑ, ΚΑΡΕ ΝΕ ΑΥΪΝΪ ΣΕ ΜΑΪ ΨΙΝΚ ΦΗ ΚΟΝΪΡΙΑ Α-  
ΥΕΛ. ΚΑΝΤΕΜΪΡ ΔΙΝ ΙΣΤΡΥΜΕΝΤΕ ΚΑΝΤΑ ΝΩ ΠΑΒΑ  
ΨΙ ΝΩ ΤΑΜΕΪΒΡΑ.

(Α) ΚανταρΪ ΑΛΙΧΤΪΣΙΤΕ ΝΕ ΣΙΣΤΕΜΑ ΝΕΝΕ ΦΗ ΑΪΜΑ  
ΡΟΜΑΝΪΧΕΣΚΑ ΣΕ ΓΥΣΙΝ ΝΕ ΝΥΜΑΡΑΤΕ ΜΑΪ ΝΕ ΑΥ ΤΟΑΤΕ  
ΜΟΝΑΣΤΪΡΙΑΣ ΔΕ ΚΙΝΟΚΪ, ΑΔΪΝΑ: ΑΑ ΚΑΔΑΡΨΑΝΪ,  
ΤΕΡΪΝΑ, ΜΟΝΑΣΤΪΡΪ ΠΑΜΪΣΑ, ΨΙ ΑΑΤΕ ΠΑΡΪΪ ΔΑΡ  
ΠΡΑΚΡΪΤΟΡΪΪ ΣΪΪ ΚΟΝΪΤΟΡΪ ΔΙΝ ΝΕ ΑΥΓΡΪΪΡΑ ΝΕ ΦΗ  
ΣΑΜΪΝΔΙΑΣ ΝΥΜΕΛΕ ΑΥΑΪΝΡΑ (ΠΡΕΪΜ ΟΒΪΪΝΑΧ  
ΨΙ ΦΗ ΨΙΔΑ ΔΕ ΑΥΤΑΪ) ΑΔ ΡΕΜΑΪ ΤΪ ΜΑΪ ΜΩΛΑΪ  
ΝΕΚΪΝΟΚΕΪ.

Fig. 18 Ibidem, p. XXIX.

din afara bisericii, muzica „lumească”, cum o denumea  
Anton Pann.

nota referitoare la Dimitrie Cantemir poate deveni o interesantă referire bibliografică. De altfel, Anton Pann, în al său *Baz teoretic și practic al muzicii bisericești*<sup>41</sup>, a utilizat integral această sursă bibliografică, atunci cînd, în „Întruducerea” cărții sale — o sumară schiță de istorie a muzicii — se referă și el la Dimitrie Cantemir : „Dintre tîlmăcitorii și alcătuitoarii cîntărilor români nu cunosc decît patru, afară din [sic !] Cantemir, Domnul Moldovii (a)...”. Ca și Chrysanth, psaltul român trimite la nota de subsol :” (a) Cant <e>mir, Domnul Moldovii, despre Muzică a scris în limba Elinească și Turcească, din care numai cea Turcească se mai află, și coprinde despre Muzica esternă (lumească) ; a aflat și ritmul ce se numește Zar-Bein. Care călătorind în Turcia, Arabia și Persia a învățat cu desăvîrșire Muzica, care pe atunci se mai ținea în locurile acele. Cantemir din instrumente cînta cu Neiul și cu Tamburul”<sup>42</sup>.

Anton Pann nu indică sursa bibliografică după care a copiat această notă — o facem acum, după aproape un secol și jumătate ; și nici nu ne oferă explicații referitoare la „ritmul numit «Zar-pein », descoperit de Dimitrie Cantemir”, despre care nu sîntem în măsură să prezentăm aici unele elemente lămuritoare ; o vom face în momentul în care semnificația acestui atît de enigmatic ritm ne va fi elucidată.

De un mare interes ar fi și adunarea laolaltă a scrierilor și remarcilor lui Cantemir despre muzică, risipite prin diverse lucrări, și chiar unele considerații ale oamenilor de cultură, români și străini, despre acest „preaerudit principe, de nemuritoare amintire”.

„Atît despre Dimitrie Cantemir !”

București, 20 mai 1988

<sup>41</sup> Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodiei*, București, „Întru a sa Tipografie de muzică bisericească”, 1845.

<sup>42</sup> Anton Pann, *op. cit.*, p. XXVIII—XXIX. A se vedea

și Viorel Cosma, *Dimitrie Cantemir. 300 de ani de la naștere. Personalitate muzicală de prestigiu internațional*, în *Luceafărul*, București, 18 august 1973.



# CLIMAT MUZICAL ȘI VIAȚĂ COTIDIANĂ ÎN CORESPONDENȚA MUZICIENILOR ROMÂNI (III)

de LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

**A**m păstrat pentru acest capitol al studiului scrisorile unor mari interpreți români, parte aflate în fondul „Romulus Orchis”, parte risipite în diferitele fonduri de corespondență ale Bibliotecii Academiei Române. Sunt scrisori ale cîntăreților Dimitrie Popovici-Bayreuth și Traian Grozăvescu și ale dirijorului George Georgescu.

După cum se poate bănuî, aceste „scrisori de interpreți”, scrisori ale unor cîntăreți care au cutreierat capitale europene, și ale unui dirijor a cărui artă s-a ilustrat la pupitrul celor mai renumite orchestre simfonice din țară și din străinătate, din Europa, din America, conțin în principal informații privind aranjamentele de concerte și spectacole; ele revelă, însă, repertoriul acestor artiști, preferințele lor interpretative, tensiunea și chiar frenezia cu care calendarul călătoriilor și al scurtelor răgazuri este supus programelor de repetiții, audiții, premiere; dezvăluie, de asemenea, relațiile de contact sau amicitie pe care ei le-au avut cu lumea muzicală a timpului lor, cu figurile proeminente și protagoniștii vieții muzicale mondiale. Totodată, fără să exagerăm, trebuie să arătăm că aceste scrisori nu epuizează în nici un fel o „documentare” referitoare la una sau alta dintre personalități, ci furnizează doar anumite note originale și detalii inedite, uneori pitorești, alteori de-a dreptul surprinzătoare, interesante nu numai pentru biografi, dar mai ales pentru o retrospectivă a climatului muzical al epocii, căruia i se adaugă deloc stinjenindu-l ci, dimpotrivă, dîndu-i savoare, poezie și umor, amănuntele vieții cotidiene.

În capitolul al II-lea al studiului prezentăm o parte din corespondența lui Dimitrie Popovici-Bayreuth scrisă în perioada organizării Conservatorului din Cluj și a directoratului său la Opera Română din București (1919—1920). În prim plan apărea directorul, profesorul; interpretul nu se manifestă ca atare decît într-o unică scrisoare de tinerețe, expediată din Stuttgart, la 28 ianuarie 1897, și adresată lui George Ștephănescu. Se întrezărește aci schița unui tablou al frămîntărilor ce au premers înființarea Operei Române din București și imaginea unui public încă neformat, puțin cunosător al marelui repertoriu liric, un public pentru al cărui progres milita și glorioșul bariton consacrat de scenele europene:

„Dragă Dle Ștephănescu, În sfîrșit dete Dzeu și-mi scriseși citeva rînduri. Îmi pare bine că ești sănătos și te ocupi de compozițiuni, și iar îmi pare rău că direcția musicală nu te mai interesează de loc și ai atîrnat-o în cui, lăsînd drumul slobod la niște netrebnici. Zău nu faci bine deloc. Știu prea bine că nu vor fi în stare să-mi pregătească *Hans H*<sup>1</sup>. de care n-au nici o idee; am cerut însă pe *Tell*<sup>2</sup> ori altă operă. Dl Wachmann reprezentantul musicei din Comit[etul] theatral nu mi-a

<sup>1</sup> *Hans Heiling*, operă în 3 acte de Heinrich Marschner, cu o bogată partitură pentru rolul de bariton.

<sup>2</sup> *Wilhelm Tell* de Rossini.



dat nici un fel de răspuns pozitiv; eu știu însă de ce; venirea mea în București ar cădea tocmai pe vremea geșefurilor simfonice și asta nu i-ar veni deloc la socoteală. E o adevărată rușine dacă acel Teatrul Național, așa zis, n-ar fi în stare fie din nepricepere ori reavoință să pregătească o operă. Sezoanele au fost deja date dacă nu mă înșel; de ce nu dă *Elias* ori *Paulus* de Mendelssohn<sup>3</sup>, ar fi o noutate pentru București, ei, dar pentru așa ceva trebuie cunoștință și muncă multă. Gratis să cînt? Așa ceva nu-mi trece deloc prin gînd; ș-apoi pentru cine? [...] Am scris lui Olănescu<sup>4</sup> că voesc să cînt, dacă nu se poate altceva, voesc să cînt *Rigoletto*, cu care în timpul din urmă am avut mari succese. Lui S[indesc.] și lui Olănescu le-am spus să te consulte și pe Dta și dacă ai lua conducerea acestei Opere sunt foarte sigur că vom avea succese morale și materiale. Se-nțelege că opera să fie cîntată în românește. Dacă nu mă înșel există o traducere a lui *Rigoletto* de răposat[ul] Rașianu Teodorescu Băjenaru și poate pînă la un punct și Vlădaia ca Gilda n-ar fi rea, Chorul n-are mult de lucru. La întrebările Dtale îți voi răspunde altădată și dacă inchei un Gastspiel pentru sezonul viitor cu teatrul Curței d'aici apoi sper să pot face ceva pentru compozițiile de care-mi scrii. Victor [?] mi-a scris din Dresda. Scrisul și conținutul papa întreg; 'mi scrie de Wagner, de *Nibelungen Ring*; că trei zile l-a durut capul ascultînd acest *Ring*!!! Și o mulțime alte copilării pe care se încearcă să le feștească (cum ar zice Moldoveanul) dar singur nu știe cum. Hei! Și la *Madona* lui Rafael dacă n-o înțelegi te apucă capul, așa și cu lucrurile lapidare în musica dramatică. Cine înțelege pe *Fidelio* și *Nunta lui Figaro* va înțelege și pe *Siegfried* ori *Meistersinger*. Le las însă astea și să mă întorc de unde am plecat, gîndește-te la întrebările mele și te rog răspunde-mi curînd. Al Dtale ca și în trecut D. Popovici. Adresa tot [...]. Lui Victor am să-i răspund peste cîteva zile, acum am mult de lucru cu *Othello* de Verdi, care se dă peste cîteva zile. Cînd se încheie așa zisa stagiune a Operei Italiano-Române? Cineva care a trecut p-aici mi-a spus că Theodorina a cîntat în *Cavalleria* și *Gioconda*. Spune-mi, te rog, mai poate să mai cînte?<sup>5</sup> Gabrielescu ce face? Ce frumos ar fi fost dacă am fi putut monta opera *G. Tell*. Ar fi fost ceva mareț dacă această operă am fi putut-o da în românește”<sup>6</sup>.

Trei decenii mai tîrziu, era consacrat pe marile scene europene un alt cîntăreț român de operă, tenorul Traian Grozăvescu. Dispunem numai de 2 scrisori, din anul 1926: Traian Grozăvescu se afla în plină glorie, angajat de cîțiva ani la Opera din Viena, unde devenise favoritul publicului; un an mai tîrziu va fi ucis de soția sa<sup>7</sup>. Scrisorile sînt concepute cu rigoare profesionistă, repertoriul său imens este expus fără emfază dar cu minuția necesară organizării unui turneu.

Prima scrisoare, trimisă din Lugoj, este adresată lui Romulus Orchis căruia-i solicită o „colaborare serioasă” în privința organizării turneului de spectacole ce urma să le susțină în luna octombrie 1926 în mai multe centre culturale românești: Timișoara, Arad, Oradea, Cluj, Brașov, București și Galați. Sînt expuse în detaliu zilele de spectacol, repertoriul, aspectele financiare:

„Dragă Domnule Orchis! Înainte de a pleca d'acasă am avut timp să mă gîndesc la convorbirea noastră referitor la turneul din luna octombrie a.c. Făcîndu-mi socoteală și luînd în considerare atît lefurile ce am primit pîn-acum în țară cit și celelalte cheltuieli etc., am ajuns la rezultat[ul] următor. De sine înțeles vă fac deja atent dinainte că [...] vă comunic cele mai modeste pretenții, cari nu se mai pot schimba nici de cum. De la 1 octombrie a.c. ași putea primi un concediu pe luna ntregă. Tabloul cu termenele fixe a[le] concertelor și reprezentațiilor de operă îmi convine următor:

|              |           |                     |    |   |           |                    |
|--------------|-----------|---------------------|----|---|-----------|--------------------|
| 2 octombrie. | Timișoara | concert             | 16 | ” | Brașov    | concert            |
| 3            | ”         | ”                   | 19 | ” | București | ”                  |
| 5            | ”         | ”                   | 21 | ” | ”         | opera              |
| 7            | ”         | ”                   | 23 | ” | ”         | ” <i>Tosca</i>     |
| 9            | ”         | opera: <i>Tosca</i> | 24 | ” | ”         | ” <i>Pagliacci</i> |
| 10           | ”         | ” <i>Pagliacci</i>  | 26 | ” | ”         | ”                  |
| 12           | ”         | ”                   | 28 | ” | ”         | ”                  |
| 14           | ”         | ”                   | 28 | ” | Galați    | concert            |

<sup>3</sup> Oratorii de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

<sup>4</sup> Dimitrie C. Olănescu, la acea dată director al Teatrului Național din București.

<sup>5</sup> În anul 1887 Elena Teodorini împlinea 40 de ani.

<sup>6</sup> Dimitrie Popovici-Bayreuth către George Stephănescu, Stuttgart, 28 ian. 1897. BAR, S <sup>2</sup> CCLXX

<sup>7</sup> Mira Demeter Grozăvescu și I. Volechi, *Traian Grozăvescu*, București, 1965, p. 109—250.

Privitor la reprezentații[le] de operă la Cluj, pentru a vă orienta, vă comunic că la Opera Română din Cluj voi cînta numai sub *singura condiție* : dacă direcția, respectiv directorul operei mă invită în scris, transmitîndu-mi prin Dta această scrisoare, în care totodată o să mi se ceară scuze pentru purtarea infamă față de mine. În cazul acesta, voi cînta acolo, afară de reprezentațiile (*Tosca* și *Pagliacci*) fixate deja în tabloul de mai sus, *Aida* și *Regina de Saba*. În caz de nu primesc scrisoarea susnumită, voi cînta — ca și pîn'acum — la teatrul maghiar din Cluj — și anume în loc de *Aida*, *Bohema* și în loc de *Regina de Saba*, *Rigoletto*, dar celelalte două (*Tosca* și *Pagliacci*) rămîn neschimbate. Privitor la reprezentațiile din București puteți — afară de cele din tablou deja fixate (*Tosca* și *Pagliacci*) alege între : *Aida*, *Africana*, *Andréa Chénier*, *Bohema*, *Ernani*, *Regina de Saba* și *Rigoletto*<sup>8</sup>. *Pretențiile mele sunt* : Primesc pentru fiecare concert ori reprezentație de operă 50 000 Lei (cincizecimii Lei). Afară de aceasta primesc încă suma de 80 000 Lei (optzecimii Lei) pentru spesa de călătorie etc. Suma întreagă inclusive speselor de călătorie se va depune cu 20 zile înaintea începutului turneului la «*Ersten Österreichischen Sparkasse*» Wien I. Graben 21 pe numele meu astfel că eu în ziua de 10 septembrie a.c. voi avea suma întreagă în Lei efectivi la dispoziția mea. Aceasta este tot ce trebuie să știți din parte-mi. Rămîne că Dvoastră vă puneți în legătură cu organele respective și făcîndu-vă socoteala să mă înștiințați atît în caz pozitiv cît și negativ pe adresa : Wien VIII Larchenfelderstrasse 62 I/9. Precum scrisesem deja mai sus, nu voi fi supărat deloc dacă nu vom ajunge la înțelegere. Nu vreau nici cum ca Dta să păgubești la turneul acesta, iar din altă parte nici de la mine nu se poate cere așa ceva. Nu știu dacă Dtale [îți] este convenabil, dar mie-mi este cu mult mai plăcut dacă Dta mă poți angaja pentru luna întreagă numai la Opera din București (12—15 spectacole). În cazul acesta spesele de drum vor fi în loc de 80 000 numai 25 000 Lei (douăzecișicincimii Lei). Repertoriul se completează în cazul acesta încă : *Amico Fritz*, *Butterfly*, *Carmen*, *Fanciulla del West*, *Fedora*, *Hughenofii* și *Cavaleria rusticana*, însă nici cînd deodată cu *Pagliacci*<sup>9</sup>. Cum vedeți, v-am scris toate posibilitățile pînă-n ultimul detal pentru a da mină de ajutor la o colaborare serioasă. Aștept așadar răspunsul Dvoastră pozitiv ca și negativ [...]. Pînă atunci Vă transmit salutări cordiale, Traian Grozăvescu. P.S. Vă rog binevoiți a-mi trimite cîte 2 exemplare dintre fiecare critici ce a[u] apărut în diferite ziare după concertul meu din 24 I. c. [martie — n.n.]. Pentru acest serviciu Vă mulțumesc deja înainte<sup>10</sup>.

A doua scrisoare, trimisă tot din Lugoj, este adresată lui Ștefan Mărcuș, vechi prieten, care îi acordase și lui Traian Grozăvescu, precum și altor artiști români, un cordial impresariat în orașele transilvănene. Scrisoarea are o tonalitate tristă, celebrul cîntăreț dorind să fie recunoscut ca artist român, în primul rînd : „Dragă Frate Ștefan ! Scrisoarea ta am primit-o și mă grăbesc de a-ți răspunde d'aici, fiindcă mine plecăm deja la Viena. Înainte de toate primește, Ștefane dragă, felicitările noastre de numirea ta. Sper și o doresc din tot sufletul ca bunul Dumnezeu să te ajute și să-ți dea în fine și bucurie în noul tău post ca prefect, de unde numai invidia și intrigi te-au scos. A propoz ! Invidie-intrigi ! [...] În general cum sunt eu tratat în țara mea natală ar trebui să scriu o «tragedie» ori poate mai bine zis o «comedie». De exemplu, am azi aici un concert la care bilete[le] erau deja vîndute înainte de ce fixasem termenul. Totuși scriau ziarele din Timișoara că concertul meu a fost abzis din cauză că lumea n-a vrut să participe. La acest concert, după ce tipărisem bilete, le-am trimis la Direcția financiară pentru a le ștampila. Frate dragă, mi-au furat 2 loje, pur și simplu, ci d-ăbea prin parchet și poliție mi-a reușit de a le primi îndărăt. Și organul oficios vorbește de mine ca despre un străin [...]. Era vorba despre concertul meu din Caransebeș, unde era cu mine Tiberiu Brediceanu personal, și în toată seara cel mai mare succes l-am avut cu doinele sale, așa că publicul l-a aclamat chiar și pe el. Martor este el în persoană. Iartă-mă, Ștefane dragă, că-ți scriu toate astea, dar tu mă înțelege și știu că afară de tine și Tiberiu Brediceanu n-am pe nimeni cu care să pot vorbi sincer. Mă bucur deja [de pe] acum că o să te vedem [la] toamnă, la Viena. O să am poate ocazia să mă auzi la Hofoper d'acolo și poate te vei convinge personal despre calitățile mele ca artist — în orice caz numai în comparație cu cei d-acolo, ci Doamne ferește-mă ! nu îndrăznesc de a mă compara ce cei d'aici ! Dar parcă Dzeu vrea să mă convingă că n-am ce

<sup>8</sup> *Aida* de Verdi, *Tosca* de Puccini, *Paiafe* de Leoncavallo, *Regina din Saba* de Gh. Gounod, *Boema* de Puccini, *Rigoletto* de Verdi, *Africana* de Meyerbeer, *Andréa Chénier* de Umberto Giordano, *Ernani* de Verdi.

<sup>9</sup> *Amico Fritz* de Mascagni, *Madame Butterfly* de Puccini,

*Carmen* de Bizet, *Fanciulla del West* de Puccini, *Fedora* de Umberto Giordano, *Hughenofii* de Meyerbeer, *Cavalleria rusticana* de Mascagni.

<sup>10</sup> Traian Grozăvescu către Romulus Orchis, Lugoj, 27 martie 1926. BAR, S  $\frac{31}{\text{CCCVI}}$ .



cânta acasă. Vezi ce trist este asta pentru un român ! Dar destul cu melancolia ! Ne bucurăm de a te revedea în curînd la Viena. Ce-ți fac copiii ? Sărută-i din partea noastră. Nevasta mea, vă trimite multe salutări — eu sărut mîinile Doamnei dar pe tine te-mbrățișez cu drag al tău vechi sincer devotat Grozăvescu”<sup>11</sup>.

Blocul de corespondență George Georgescu aflat la BARSR cuprinde exclusiv scrisori ale muzicianului adresate lui Romulus Orchis, impresar al Filarmonicii, animator al vieții muzicale bucureștene interbelice. Cu intermitențe, această corespondență acoperă perioada 1922—1942, cea mai veche scrisoare fiind foarte apropiată de începuturile activității dirijorale a lui George Georgescu la pupitrul „Societății Filarmonice” din București ; aici, dirijorul a venit în anul 1919 (ca șef de orchestră debutase, de fapt, în 1918, la Berlin). Prima apariție în fața publicului român a fost comentată și de R. Orchis : „Nu ne amintim ca Ateneul Român să fi cunoscut multe triumfuri ca acelea pe care le-a declanșat această revelație artistică”<sup>12</sup>. Anul 1922 reprezintă consolidarea activității „Societății Filarmonice” : îmbogățirea și modernizarea repertoriului, ridicarea calității profesionale a orchestrei, împrăștierea listei invitaților străini. Romulus Orchis îi stătea mîna dreaptă în acțiunea de impresariat, pentru angajări de artiști de notorietate, dar și pentru angajamentele tot mai numeroase peste hotare ale dirijorului român ca și, de altfel, în toată acea uriașă muncă de directorat pe care George Georgescu a depus-o la „Societatea Filarmonică” și, o vreme, la Opera Română. Astfel că, acest bloc de corespondență evidențiază și aspectele organizatorice, financiare ale vieții de concert.

Cei doi colaboratori au fost „animatori capabili să contracteze pe acei mari artiști, să găsească resursele financiare pentru a transforma Bucureștiul într-o reală capitală a lumii contemporane”<sup>13</sup>.

Indicațiile lui George Georgescu erau făcute cu scrupulozitate, lui R. Orchis parvenindu-i scrisori cu lungi și minuțioase precizări pentru clauzele de contract ale unui invitat sau altuia : „Dragă Orchis, eu plec mâine la Brașov și ca să ciștig o zi îți scriu răspunzîndu-ți la scrisoarea ta de azi. Scrie-i lui Markowsky că : pînă la 21 iulie, nefiind în București și că toată lumea fiind în concediu, răspunsul și contractul nu-l poate avea decît la începerea activității Operei. Nu știu dacă mă pot lega pe un contract pe 3 ani. În tot cazul, scutirea de taxe ași lua-o asupra-mi dacă ar fi vorba de un an, la 3 ani este exagerat, date fiind condițiile așa de bune ale angajamentului. În orice caz eu am interesul să-l am aici, așa că-mi voi da osteneala să-l servesc cît mai bine posibil. Scrie-i sau spune-i, insistă chiar, că chiar dacă în intervalul pe 10 zile ce-mi rămîne, de la 21 Iulie pînă la 1 August, nu voi putea isprăvi contractul (căci cu alergăturile la ministere și legații se pierde timp mult), asta nu ar fi nici un motiv din partea lui ca să n-o pornească încoace așa ca la 1 august să fie aici. [...] Markowsky mă cunoaște doar ! Eu i l-ași trimite și azi, însă după cum știi e totul în vacanță ! [...]. În ce privește clauzele contractului Dlui Markowsky : 1. Maximum mă pot angaja pe 2 ani. Spielzeit = 1 august — 1 mai (doar cele două luni de repetiție nu mi le leagă în Spielzeit). Iarăși nu-i pot da 5 luni și jumătate de vacanță. Înțeleg și-i acord luna plătită de concediu în iarnă (el cere noiembrie... cînd ți-e lumea mai dragă), plus că îi rămîne mai, iunie și iulie. Er läßt sich mit mir schon reden, es kommt nicht auf einige Tage an, însă cred că exagerează cînd cere ca să fie plătit 5 1/2 luni de zile degeaba. [...] 2. Mai cere ca la [o] eventuală ridicare a lefurilor celor angajați să i se ridice și lui. Dar la o coborîre a lefurilor ? 3. Leafa o va primi ca și mine și ca toată lumea la fiecare 15 și 1 ale lunii respect[ive] posticipat, după cum scrie legea, eu neputînd-o schimba. O va primi însă sigur la aceste date. 4. Nu pot iarăși să-l scutesc de taxe, suntem cu toții datori să le plătim. Rămîne la aprecierea mea dacă sub o altă formă i le voi rambursa. De altfel, tot [din] această cauză am stricat contractul și cu Atanasie. Dacă ciștigăm parale, suntem datori să plătim dări țării în care le ciștigăm. 5. Contractul va fi legalizat după cererea Dsale. 6. Toate favorisările contractului tip le va avea și Dsa. (Mă întreb însă dacă în această chestie ține să fie favorizat, de ce are atîta pretenție cînd e vorba ca Dsa să fie mai favorizat, în celelalte puncte ale contractului, decît ceilalți) 7. Dacă Volksoper admite ??? Va fi la întîia august aici. Ce însemnează

<sup>11</sup> Traian Grozăvescu către Ștefan Mărcuș, Lugoj, 21 august 1926. BAR, S 21 CLXXXIII

<sup>12</sup> Broșura *Doudzeci de ani de activitate muzicală în lu-*

*mina programelor filarmonicii*, București, 1971, p. 290.

<sup>13</sup> Alexandru Rădulescu și Iosif Sava, *Dirijori români. Șase decenii pe estrada Ateneului. Amintiri în colocvii*, vol. II, București, 1985, p. 177.

dacă Volksoper admite[?] Dl Markowsky vrea să vie la Buc. sau nu vrea? Dacă vrea, atunci să spue verde că vine. Nu eu voi cere de la Volksoper să-i strice contractul ce mai are pe un an. Doresc să-i fiu simpatic și mai ales doresc să-l am ca colaborator. Să nu-mi ceară însă să fac lucruri de care nu pot răspunde. Servim cu toții la o cauză, și nu este admisibil ca unul singur să fie mai cu moț! Convinge-l căci asta ți-e menirea [...]. Te rog dă-ți toată osteneala și mai ales redactează telegrama așa ca să înțeleagă omul fără să fie nevoit de a alergera de la unul la altul ca să vadă ce crede că ar putea însemna. Păstrează scrisoarea căci n-am copie. Mulțumesc pentru scrisori și treaba ce-mi faci [...]. Cu dragoste, Gogu" <sup>14</sup>.

Turneele peste hotare ale dirijorului român (în capitalele și orașele muzicale europene, cit și în Statele Unite) reprezentau pentru artist recunoașterea internațională a valorii sale, prestigiul său fiind o garanție a invitațiilor pe care le adresa marilor artiști ai lumii: Felix Wiengartner, Richard Strauss, Alfred Cortot, Kempf, Giesecking, Rubinstein, Rachmaninov, Casals ș.a. <sup>15</sup>. Relațiile sale internaționale prietenești sînt foarte înalte: „Noi petrecem bine; suntem în fiecare zi cu R. Strauss. Auzim muzică bună și eu mă bucur să fiu iar în orașul tinereții mele. Cu mult bine și drag, Gogu. [Constantin] Stroeșcu care dejunează cu noi îți trimite multe salutări [...]" <sup>16</sup>.

Ascultă muzică multă, este la curent cu întreaga viață muzicală internațională, mereu în căutare de nume noi, de elită, pe care să le propună publicului bucureștean. În multe scrisori apar numele unor interpreți tineri pe care îi observă în mai multe împrejurări pînă să se hotărască a-i invita să colaboreze la reușita concertelor sale. Scrie de la Paris, la 20 decembrie 1927: „Te rog dă o notiță că în locul dnei Valiu absentă la acea dată, solistul primului meu concert cu «Lamoureux» este Dl. Gaspard Cassado, un violoncelist de mare viitor. După mine, singurul urmaș al lui Casals. [...] Aseară am auzit pe Paul Grünser; prost, prost de tot. Asta ca nu cumva să te încurci vreodată cu el" <sup>17</sup>. Trei săptămîni mai tîrziu numele lui Cassado revine într-o scrisoare expediată tot de la Paris: „Cassado și Backhaus au cîntat ca niște dumnezei. Mi-a spus Cassado că vine în martie la București. O să ai mare plăcere pentru că eu cred că în cîțiva ani acesta va fi «Violoncelistul»" <sup>18</sup>. În ianuarie 1936, la Viena, îl ascultă pe violonistul american Ricardo Odnoposoff: „Miine îl ascult pe Odnoposoff și după aceea vă voi spune dacă poate avea succes la București, sau nu. Pînă la răspunsul meu, scald-o!" <sup>19</sup>. Cîteva zile mai tîrziu, de la Monte-Carlo, revine: „Despre Odnoposoff ți-am scris de la Viena. A fost foarte bine și cred că s-ar prezenta onorabil la noi. Kugel nu ți-a scris nimic relativ la acest artist? Mă miră, căci am vorbit destul de clar cu el [...]. Vă dau acuma o telegramă: Accept soliști Odnoposoff, Lola. Pe Uninsky <sup>20</sup> să-l lăsăm pentru stagiunea viitoare. Prea au fost mulți pianiști anul acesta" <sup>21</sup>. Și, din Milano, face propunerile pentru primirea lui Odnoposoff: „Atît am avut de lucru în ultimele zile, încît mi-a fost imposibil să-ți scriu. O fac acuma în gara din Milano unde așteptăm Simplonul care să ne transporte la Atena. Propunerea de program ce-mi faci nu-mi place. Prefer următorul: 1. Brahms, *Zweite Symphonie* 2. Solistul (poate cînta ce crede că-i convine mai bine) 3. *Moarte și transfigurare* sau *Rhapsody in Blue* cu Filionescu (cărui i-am promis formal s-o execute la întoarcerea mea)" <sup>22</sup>. Bineînțeles dacă nu distonează prea mult, din punct de vedere «stil», cu concertul ce Odnoposoff dorește să cînte..." <sup>23</sup>.

Pentru oaspeții doriți, dirijorul român, admirabil amfitrion, își adaptează programul de concert în favoarea invitaților: „Ieri am văzut pe Cortot care mi-a spus că în februarie [1928 —

<sup>14</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, [București],  
27 (1)  
6 iulie 1922. BAR, S  $\frac{27(1)}{CCCVI}$ .

<sup>15</sup> O listă cronologică a oaspeților străini la Filarmonica din București sub directoratul lui George Georgescu o prezintă Alexandru Rădulescu și Iosif Sava în *op. cit.*, p. 177–179.

<sup>16</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Berlin, 16  
27 (8)  
februarie 1934. BAR, S  $\frac{27(8)}{CCCVI}$ .

<sup>17</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Paris, 20  
27 (2)  
decembrie 1927. BAR, S  $\frac{27(2)}{CCCVI}$ .

<sup>18</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Paris, 9 ianua-  
27 (4)  
rie 1928. BAR, S  $\frac{27(4)}{CCCVI}$ .

<sup>19</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Viena, 23  
27 (14)  
ianuarie 1936. BAR, S  $\frac{27(14)}{CCCVI}$ .

<sup>20</sup> Lola Bobescu, violonistă; Alexandre Uninsky, pianist american de origine rusă.

<sup>21</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Monte-Carlo,  
27 (10)  
6 februarie 1936. BAR, S  $\frac{27(10)}{CCCVI}$ .

<sup>22</sup> Poemul simfonic *Moarte și transfigurare* de Richard Strauss; *Rhapsody in Blue* de George Gershwin cu pianistul Ion Filionescu.

<sup>23</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Milano, 28  
27 (18)  
februarie 1936. BAR, S  $\frac{27(18)}{CCCVI}$ .

n n.] e la București. Și-a exprimat dorința de a cînta ceva cu mine. Dacă se poate aranja, atunci în locul lui *Heldenleben* [poemul simfonic *Viață de erou* de Richard Strauss] ași dori să fac împreună cu el *Simfonia montagnardă* [*Symphonie sur un chant montagnard français*] de d'Indy așa că concertul ar deveni un Festival francez [...]”<sup>24</sup>. Pentru Alfred Cortot, care în anul 1935 împlinea vîrsta de 58 de ani, George Georgescu — fără să-i cruțe obosala, totuși — vădește o grijă deosebită, deplasarea acestuia fiind studiată punct cu punct : „În ce privește posibilitățile de legătură feroviară, cred că este una : dacă ar pleca în seara concertului de la Szeged la ora 23.25, ar ajunge la Budapesta la ora 5.00 dim., avînd dreptul să rămîie în Wag.-Lits pînă la ora 8.00. La ora 9.00, schimbînd gara, s-ar sui în trenul de Karlsbad și ar poposi la București a doua zi dimineață, la 6.29. Astfel ar putea fi la repetiție pe la ora 11.00. Asta, bineînțeles, dacă mersul trenurilor nu s-ar schimba pînă la acea dată [...]”<sup>25</sup>. Numele lui Cortot mai revine într-o scrisoare expedită din Berlin la 23 ianuarie 1937 : „[...] De acord cu Cortot : *Concertul* în fa minor[de] Chopin și *Montagnarde*. Dar parecă era vorba că dirijează ? Tot astfel cu [Robert] Cassadessus ; cred că e bine *Conzertstück* de Weber și *Concertul* de Saint-Saens [...]”<sup>26</sup>.

Numele lui Pablo Casals apare descori în scrisorile lui George Georgescu ; o menționăm numai pe aceasta, emisă din Paris, la 9 ianuarie 1928, scrisoare ce premerge prima vizită a lui Casals în România : „[...] Dacă îmi seriai relativ la Casals acum 4 săptămîni cînd l-am văzut, îți făceam comisionul cu mare drag. Știi prea bine cit țin să-l servesc pe Dl Feder ! De atunci însă Casals e plecat în turneu și nu mai dă pe la Paris decît tirziu, în iunie. Am vorbit însă cu el — m-a invitat să mă duc să-i dirijez orchestra la Barcelona — să poștească în stagiunea viitoare. Îl puneți să dirijeze un Concert (asta e boală la el, nu altceva) și să vă facă două recitale. [...]”<sup>27</sup>. În acest fond epistolar mai apar menționate numele dirijorului francez Paul Paray („Îmi pare bine că-l aduceți din nou pe Paul Paray. E un artist de valoare și un om foarte de ispravă”<sup>28</sup>), Hans von Benda („În curînd vine Benda cu Kammer Orchestra lui ; vedeți, primiți-i cum se cuvine”<sup>29</sup>), S[erghei] Rachmaninov („Acum am vorbit cu Rachmaninoff. Foarte gentil, foarte drăguț, dar în fond nu mi-a promis nimic. E departe, e departe... tot mereu, e prea departe”<sup>30</sup>), ș.a.

Mai rar face confesiuni despre succesele sale, mai mult la începutul carierei sale strălucitoare ; iată o scrisoare din 9 ianuarie 1928 : „În privința riscului că nu ar veni publicul : riscul nu e foarte mare, căci dacă publicul nu mai vine, înseamnă că Dl Georgescu nu mai este în simpatia lui și ca atare d-sa nu mai are ce căuta la București. N-ași putea serie același lucru și de publicul de la Paris care numai că n-a spart ușile la ultimul concert (adică ieri) la «Lamoureux». N-a mai fost nici un strapontin și nici un colț gol. De succes nu-ți mai spun, parecă erau nebuni. Presă pînă acum n-a ieșit”<sup>31</sup>. Aceeași scrisoare sugera un repertoriu fără solist pentru concertul de la București ; „Dacă scoatem de pe program «La Valse» de Ravel sunt de părere să lăsăm programul așa cum e : Atît *Simfonia* de Brahms cit și *Daphnis și Chloé* [Ravel] sunt destul de lungi și grele de repetat. Nu mai vorbesc de *Heldenleben* [de Richard Strauss] și de *Impresiunile de musio-hall* [de Gabriel Pierné], cari singure îmi vor lua 3 repetiții...”. Asupra aceluiași concert revine la 23 ianuarie 1928 : „[...] Văd că m-ai anunțat cu soliști. Așa a fost vorba ? Ai să-mi răspunzi că nu merge. Bine. Nici nu vreau altfel. Eu vreau să știu dacă publicul mai vrea de mine sau nu. Nu mai vrea, atunci — ți-am mai scris-o — nu mai viu ! Nu e șagă, te rog să mă crezi. Dragoste și muzică cu sila nu se poate face. Punîndu-mi soliști, eu nu pot ști dacă lumea vine pentru ei sau pentru mine. În fine, s-a făcut, s-a făcut. Numai să-mi găsești un loc pentru *Pacificul* [*Pacific 231*] lui Honneger

<sup>24</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Paris, 20 decembrie 1927. BAR, S  $\frac{27(2)}{\text{CCCVI}}$ .

<sup>25</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Sinaia, 15 august 1935. BAR, S  $\frac{27(12)}{\text{CCCVI}}$ .

<sup>26</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Berlin, 23 ianuarie 1937. BAR, S  $\frac{27(21)}{\text{CCCVI}}$ .

<sup>27</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Paris, 9 ianuarie 1928. BAR, S  $\frac{27(4)}{\text{CCCVI}}$ .

<sup>28</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Paris, 17 septembrie 1928. BAR, S  $\frac{27(6)}{\text{CCCVI}}$ .

<sup>29</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, < București >, 7 martie < 1938 >. BAR, S  $\frac{27(32)}{\text{CCCVI}}$ .

<sup>30</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Monte-Carlo, 15 februarie 1936. BAR, S  $\frac{27(17)}{\text{CCCVI}}$ . A se vedea și scrisoarea de la nota 25.

<sup>31</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Paris, 9 ianuarie 1928. BAR, S  $\frac{27(4)}{\text{CCCVI}}$ .

pe care *fiu foarte mult* să-l dirijez la București înainte de a-l dirija la Roma. Mai observ că *Simfonia a 9-a* e anunțată numai o dată. Sunt dezolat să-ți spun că nu-mi convine. Nu există artist care să piarză 3 săptămîni, să plătească 5.000 fr. trenul, plus cheltuielile de întreținere și chiria materialelor de orchestră, pentru ca să se întoarcă cu cîțiva franci. E preferabil atunci să mergi la Nantes, Marseille, Orléans, Monte-Carlo, Cannes, unde pe lingă cei 4, 5, sau chiar 6 mii de fr. plus voiajul, au de călătorit între 5 și 7 ore. À propos Nantes : foarte răușit concert : entuziasm, sala (2.500 locuri) «austenkaufte», omagii aduse României etc. etc. Vineri plec la Monte-Carlo de unde viu direct spre București. Poate să stau o zi, două, la Viena. [...] Materialul de la *Pacific* l-am închiriat și-l aduc cu mine. De asemeni Ravel și Debussy. *Impresiunile* lui Pierné vin direct la Feder. *Tin mult să fac Pacificul!*”<sup>32</sup>. În acest fel se îmbogățea și biblioteca Filarmonicii. Ironia pe care George Georgescu o folosea adesea străbate și în scrisori : „[...] Știu că Händel a scris 12 «concerti grossi» ; mai știu că fiecare e în altă tonalitate, dar nu știam că cel în *re minor* se găsește în biblioteca Filarmonicii. Cu atît mai bine [...]”<sup>33</sup>.

Aflat de multe ori în turneu, dirijorul român devenea susceptibil, poate nemotivat, în fața programărilor de la Filarmonică : „[...] Care va să zică am ajuns să mi se ofere și mie — acasă la mine — să dirijez vreo două concerte. Perfect ! sunt de acord. Voi dirija la 2 febr. [1933] un concert la care te rog să-mi aduci pe [Bronislaw] Huberman — ideea e minunată, care ași dori să cînte *Concertul* de Beethoven. În cazul că Huberman ar cînta *Concertul* de Brahms, atunci facem festival Brahms. Beethoven însă ar fi mai bine ; concertul de vioară nu s-a cîntat de multă vreme și cred că e foarte dorit de public [...]”<sup>34</sup>. Întors acasă, condițiile de lucru și prestația artistică a orchestrei deveneau grija principală : „[...] Cum plec la țară, îți comunic de pe acum pentru ca orice discuțiune să fie evitată că : în luna septembrie, ca de obicei, trebuie făcute exerciții de citire și de punere la punct a Orchestrei ; 2. Să ai grijă să se închirieze o sală («Turnverein», de exemplu), rămînînd ca ultimele 6 (șase) repetiții să se facă în sala Ateneului, care și dînsa trebuie reținută din vreme ; 3. Materialele de orchestră ale lucrărilor românești să fie la 1 Sept. la dispoziția noastră spre cîntare ; 4. Același lucru cu bucățile noi de care ți-am dat listă. Deocamdată atît”<sup>35</sup>. Niciodată nu-i ajuns lui George Georgescu veștile din țară, chiar și atunci cînd succesele în străinătate sînt strălucite : „Dragă Orchis, Dacă ar citi un străin scrisoarea ta, ar crede că te-ai prăpădit scriindu-mi. În realitate am primit 2 c[ă]rți poștale și scrisoarea de azi care e ceva mai consistentă. La plecare parcă ne-a fost vorba să mă ții la curent cu tot ce se întîmplă și slavă Domnului s-au întîmplat atîtea de cînd am părăsit țara. [...] Mie-mi merge bine — mulțumesc lui Dumnezeu. Budapesta m-a reangajat p[entru] un concert, Florența pentru două, Warszawa tot două, și mai am etwas besonders in Aussicht, să dea Domnul să-mi reușească ! Cu bine dragă Orchis, aștept noutăți la Hotel Regina, Rue Rivoli, Paris. Cu dragoste, Gogu”<sup>36</sup>.

Două dintre scrisorile semnate de George Georgescu conțin referințe despre George Enescu<sup>37</sup>. Prima este datată Paris, 17 septembrie : „[...] Îmi scrii că la al doilea concert va fi solist Enescu. Sunt încîntat să repet cu dînsul *Concertul* de Brahms cu care am avut așa de mare succes la Paris. Cum rămîne însă cu promisiunea făcută de mine — pe cît știu și de Enescu — lui Ciomac. A fost vorba — i-am spus-o Dlui Feder la «Aix-les-Bains» — ca Enescu să cînte cu Doamna Ciomac *Concertul pentru pian și vioară* de Chausson. De altfel Ciomac și-a procurat și materialul iar Doamna Muza începuse să-l studieze încă de cînd era la Paris. Te rog cu *insistență*, ia contact cu Enescu și vezi ce spune. Nu vreau să am discuții, *de nici un fel și cu nimeni*. Evident că *Concertul* de Brahms îmi place mie personal mai mult, dar cred că nu ar fi rău să mișcăm puțin o artistă ca Muza Ciomac, care de-o lăsa-o toată lumea, se pierde și ar fi păcat de marele ei talent [...]”<sup>38</sup>. În a doua

<sup>32</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Paris, 23  
ianuarie 1928. BAR, S  $\frac{27 (5)}{CCCVI}$ .

<sup>33</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Paris, 17  
septembrie 1928. BAR, S  $\frac{27 (6)}{CCCVI}$ .

<sup>34</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Monte-  
-Carlo, 6 ianuarie 1933. BAR, S  $\frac{27 (7)}{CCCVI}$ .

<sup>35</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, București,

16 iulie 1935. BAR, S  $\frac{27 (11)}{CCCVI}$ .

<sup>36</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Berlin,  
6 martie 1938. BAR, S  $\frac{27 (22)}{CCCVI}$ .

<sup>37</sup> Fragmente din aceste scrisori au fost comunicate în articolul *Témoignages épistolaires inédits sur Georges Enesco*, cuprins în *Enesciana*, vol. VI (sub tipar).

<sup>38</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Paris, 17  
septembrie 1928. BAR, S  $\frac{27 (6)}{CCCVI}$ .

scrisoare, trimisă de la Monte-Carlo, George Georgescu precizează programul turneului din 1934, care va avea loc peste puțin : „Dragă Orchis, Mă întrebi în ultima scrisoare ce ași dori să cînt în turneu. Suntem în 8 mai și mi se pare curios că-mi faci această întrebare cu cîteva zile înainte de plecare în turneul decis acum două luni de zile. 'Mi știi foarte bine repertoriul (care slavă domnului e destul de bogat), știi și cu ce am putea face mai mult efect — că doar de aceea ne ducem — credeam că la data de azi programele să fie de mult anunțate. În orice caz cere, te rog, materialele de orchestră și partiturile bucăților lui Andricu (ce-am executat la M. Carlo) și *Înmormîntarea la Pătrunjel* și *Paparudele* lui Rogalsky. (În caz că Botez nu a înminat încă materialul lui Rogalsky, acesta se găsește la mine acasă). Andricu, Rogalsky și Enescu vor fi deci compozitorii români că vom avea de executat. Spune-i lui Botez ca să le împartă pentru repetiție. Restul programului îl las la buna ta pricepere [...]”<sup>39</sup>.

Strinsa colaborare dintre George Georgescu și Romulus Orchis a fost bazată pe o comuniune de gusturi, dar și pe o mare încredere, impresarul avînd de rezolvat o serie infinită de probleme „administrative” ale maestrului : pașapoarte, corespondență în limbile franceză, italiană, germană, expedieri rapide de telegrame, adrese și hirtii oficiale (George Georgescu pretindea precizie și acuratețe, el însuși scria bine), primiri ale artiștilor străini, rețineri de locuri la concerte, dispoziții asupra lojei sale personale; „directorul” cerea să fie informat „la zi”, indiferent în ce oraș al lumii s-ar fi aflat, se enerva cumplit cînd informațiile întîrzieau, tonul scrisorilor devenea aspru. Dar semna aproape totdeauna, simplu, „Gogu” (deși i se adresa lui Orchis, fără excepție, numai cu numele de familie), și încheia cu formule afectuoase : „cu bine und auf baldiges Wiedersehen, Dein Georgescu”, „mulțumesc și cu bine și sănătate”, „cu dragoste, Gogu”; nu uita să-și ceară iertare dacă, din grabă, scrisese cu creionul sau să adauge, cu umor, un post-scriptum cînd scrisoarea era dactilografiată și nu olografă : „Preconizînd o apropiată schimbare de ocupație, am început, după cum vezi, să învăț să scriu la mașină. Man weiss es nicht wozu es gut ist”<sup>40</sup>. Și pentrucă între cei doi colaboratori existau sentimente de reciprocă prețuire, George Georgescu, cu eleganța și distincția care sînt apanagiile omului de lume, nu ezita să-i transmită „dragului Orchis” și corespondența cu caracter confidențial : „Acum tocmai primesc o scrisoare de la Dl Chailley, profesorul Dșoarei Lola Bobescu, relativ la angajarea ei pentru București. Scrisoarea fiind confidențială, nu trebuie să ia *nimeni* cunoștință de cuprinsul ei. [...] Scrisoarea fiind adresată mie personal, te rog trimite-mi-o înapoi de urgență”<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Monte-Carlo, 8 mai [1934]. BAR, S  $\frac{27 (33)}{\text{CCCVI}}$ .

<sup>40</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Sinaia, 15

august 1935. BAR, S  $\frac{27 (12)}{\text{CCCVI}}$ .

<sup>41</sup> George Georgescu către Romulus Orchis, Sinaia, 16 august 1935. BAR, S  $\frac{27 (13)}{\text{CCCVI}}$ .



# LITERATURA CA „EXPERIENȚĂ CULTURALĂ” A CINEASTULUI

de FLORIAN POTRA

Opinia — pentru alții, postulatul — potrivit căreia literatura națională stă la temelia cinematografului unui popor și, oricum, e una, poate chiar prima, dintre ursitoarele prezente la nașterea acestuia, ni se înfățișează nu numai ca un gând foarte răspîdit, geografic și cultural, ci și ca un crez ferm al unor istorici și teoreticieni, dar mai ales al practicienilor, al cineastilor înșiși. E vorba, pe de o parte, de frecventul apel la ecranizări, la transpuneri de opere literare din patrimoniul clasic și contemporan, tradițional și modern; pe de altă parte, e vorba de literatură ca *background* cultural, țesătură de fundal pe canavaua căreia — înțeleasă ca schemă de completat sau de colorat, aidoma albumelor destinate unor preșcolari — se pot mai lesne broda figuri și lucruri ale realității imediate și ale fanteziei.

Din prima categorie e suficient să-l amintim — voce autorizată într-un cor masiv — pe Serghei Eisenstein, autor cituși de puțin obsecvios față de ecranizări, care în eseu *Dickens, Griffith și Noi* demonstrează, încă din primele alineate, o posibilă derivare a cinematografului din literatură, în speță a cinematografului lui David Wark Griffith, grație „liantului ce unește metoda sa creatoare de aceea a lui Dickens” (terminologia aparține anilor '20 și '30): „«Ceainicul începu să cînte». Nici că am putea fi, s-ar zice, mai departe de Cinema. Trenuri, Cow-boys, urmăriri... Și dintr-o dată, *Grierul casei*. «Ceainicul începu să cînte». Dar oricît de ciudat s-ar părea, în același chip începe și cinematograful. De la el, de la Dickens, de la romanul victorian pleacă prima linie de expansiune a esteticii cinematografului american, legată de numele lui David W. Griffith”<sup>1</sup>.

În cultura noastră, un prim punct de reper ni-l oferă „ultimul sosit” în domeniul studiilor cinematografice, Dumitru Carabăț, autor al unei teze de doctorat care a devenit *De la cuvînt la imagine. Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*<sup>2</sup> și în care un scurt capitol final e dedicat „ecranizării literaturii române”. Dincolo de binecunoscutele „împrumuturi” din proza. (și chiar din poezia) tradițională, ca și din cea contemporană, în „epoca nouă”, Carabăț avansează cu prudență și scrupul științific, ce-i drept, o teză mai îndrăznească: „...unele filme debitoare literaturii au adus, cel puțin într-o anumită perioadă, un câștig mai consistent la cucerirea specificului filmic: simpla confruntare cu operele literare — structuri temeinic articulate, cu o perfectă omogenitate a straturilor și fazelor-părți — pare să fi avut un anumit rol educativ (în sens estetic), stimulînd căutarea unui limbaj și a unei structuralități proprii”. Parafrazînd o locuțiune de largă circulație, am putea deci spune, paradoxal: cită literatură, cit „spirit al literaturii”, atîta „specific filmic”! Opinia, originală în aparență, ne întoarce însă la vechea poziție a celor care susțin că „cinematograful este nimic dacă nu se sprijină pe povestiri, și numai romancierii știu să scrie povestiri” (Erskine Caldwell), uitîndu-se

<sup>1</sup> S.M. Eisenstein, *Le film: sa forme/son sens*, Paris, 1976, p. 359.

<sup>2</sup> Dumitru Carabăț, *De la cuvînt la imagine. Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*, București, 1987 p. 239

că, o dată cu Chaplin, s-a născut demult figura-principe a autorului de film, creator de viață (artistică) echivalentă cu aceea plăsmuită de scriitori, și e suficient să ne reamintim că *Goana după aur* a fost considerat cel mai bun roman, în absolut (adică și în raport cu literatura), din primul sfert al secolului nostru. Și-apoi, în paranteză fie spus, nu e ciuși de puțin adevărat că „numai” romancierii se pricep să scrie povestiri, adică să povestească : a povesti e o facultate și o necesitate organic umană, toți semenii noștri povestesc ceva, simt această nevoie spontană, iar echivocul strictei înrudiri a cinematografului cu literatura provine tocmai din „rădăcina comună a filmelor și cărților” : a povesti — povestire. „Oamenii istorisesc mereu cîte ceva — subliniază Alexander Kluge într-un volum colectiv<sup>3</sup> — ; ei fac aceasta într-un mod epic, dramatic sau în diferite alte forme neclasificabile, după împrejurări. Acesta e procesul”.

Dar Dumitru Carabăț sigilează într-o formulă și mai categorică rodul meditațiilor și experiențelor sale : „Există, cu alte cuvinte, la un nivel destul de evident, o modernitate restituită în cheie clasică a literaturii române, în al cărei sol filmul nostru a găsit substanța necesară propriei sale creșteri”<sup>4</sup>. Dacă aria investigației se oprește la anii '60 sau chiar în miezul anilor '75, aserțiunea lui Carabăț se susține singură, fără proteze : cele mai importante reușite ale cinematografului autohton s-au întemeiat pe oferte ale literaturii (de la *Moara cu noroc* la *Pădurea spînzuraților*, de la *Viața nu iartă* la *Felix și Otilia*), fără ca acestea să ridice vreun obstacol contribuției specifice, filmice, a realizatorilor. După aceea, însă, odată cu anii '80, discursul se modifică, apar elemente noi, se consolidează opera cîtorva autori de film veritabili, asupra cărora vom reveni în aceste pagini.

În sfîrșit, lucrarea lui Carabăț își dovedește utilitatea, pentru noi, prin ceea ce are esențial, adică studiul operei și concepțiilor lui Luchino Visconti, personajul central al cărții și, după cum se știe, unul dintre cei mai „literari” cineaști italieni și universali. Firește, studiosul român scoate în relief, în repetate rînduri, deschiderea lui Visconti în fața literaturii, reazemul pe care acesta îl caută și îl găsește în opere literare (de calibrul cel mai divers). Ciudat apare, însă, după părerea noastră, faptul că, dintre scrierile „teoretice” sau numai programatice ale italianului, Carabăț nu o citează (sau o ignoră) chiar pe cea mai revelatoare în ceea ce privește opțiunile viscontice fundamentale : *Tradiție și invenție*<sup>5</sup>, importantă cu deosebire pentru „istoricitatea” mărturiei depuse de marele artist (adică raportul ei cu momentul istorico-social și cu situația cinematografului italian, dar și european, la începutul celui de-al doilea război mondial) : „Va fi, poate, la mintea cocoșului, dar m-am întrebat, de multe ori, de ce, în timp ce există o solidă tradiție literară care, în sute de forme, de roman și de povestire, a realizat, în fantezie, atîta «adevăr» autentic și pur al vieții umane, — cinematograful, care, în accepția sa cea mai exterioară s-ar părea că trebuie să fie tocmai «documentatorul» acestei vieți, se complăce, în schimb, în a deprinde publicul cu gustul intrigii mărunte, al melodramei retorice, unde o coerență mecanică îl ferește pe spectator chiar și de riscul, doar, al fiorului poetic și al inventivității. Într-o asemenea situație, devine firesc — pentru cine crede sincer în cinematograful — să ne întoarcem privirile cu nostalgie spre marile construcții narative ale clasicilor romanului european și să le considerăm, astăzi, poate cel mai autentic izvor de inspirație. E bine să avem curajul de a spune «cel mai autentic», chiar dacă unii vor acuza această afirmație de nepuțință sau, cel puțin, de slabă puritate «cinematografică» (subl. n.)”<sup>6</sup>. Sublinierea noastră e menită să atragă atenția asupra unei anumite situații a scenaristicii originale, adică a „fazelor scrise” ale filmului, scrise anume în vederea unui film. Pentru orice cunoscător, fie și superficial, al istoriei filmului e limpede că — excepțiile confirmă regula — „scrisul” cinematografic era carent în perioada amintită și, în consecință, Visconti era îndrituit să se plîngă de abundența povestirilor melodramatice, de un gust dubios (deși, la rigoare, ar trebui reamintit că o mare parte dintre ele trimit tot la literatură, la literatura așa-zisă „populară”, de mîna a doua, fără a mai pune la socoteală mari capodopere literare compromise în ecranizări mediocre și submedicele).

Pe de altă parte, însă, Dumitru Carabăț are meritul de a fi scos în evidență, pe lîngă simțul sau aplecarea pentru „experiența culturală” a lui Visconti, și un fel de acut simț al „experienței originale”, folosind un citat *apud* Aristarco (pe care-l redăm într-o versiune românească ușor corectată

<sup>3</sup> Alexander Kluge, *Zweitausendeins*, în *Bestand-Aufnahme: Utopie Film*, Herausgeber: Alexander Kluge, Frankfurt am Main, 1983.

<sup>4</sup> Dumitru Carabăț, *op. cit.*, cap. „Scurtă privire asupra

ecranizării literaturii române”, p. 248.

<sup>5</sup> Cfr. Guido Aristarco, *Su Visconti* (în Appendice), Roma, 1980, pp. 115—117.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 115.

față de aceea a lui Carabăț, dar respectându-i și însușindu-ne sublinierile): „Unii au preferat scurăturile, alții au găsit convenabil să se oprească, pentru a profita de ocazii facile. În ceea ce mă privește, după ce am ajuns la documentarul crud, la limbajul direct al lucrurilor, simt nevoia de a povesti. Dar nu se poate povesti cu seriozitate, fără a se fi ajuns întâi la cel mai imediat contact cu realitatea” (subl. lui D.C.)<sup>7</sup>. În continuare, cu aceeași exactitate, Carabăț recunoaște, la Visconti, „întrevederea coprezenței dialectice a celor două straturi fundamentale... aceea a mijloacelor specifice de reprezentare... iar, pe de altă parte, existența, la fel de necesară, a stratului «lumii reprezentate», a «narațiunii», în raport cu care Aristarco adoptase o simpatie teoretică unilaterală”<sup>8</sup>. Referirea la Aristarco e inexactă, deoarece încă din 1960, anul apariției plachetei *Cinema italiano 1960 — Romanzo e antiromanzo*, studiate de Carabăț, Aristarco publică, în volumul *Rocco e i suoi fratelli*<sup>9</sup>, studiul intitulat, tocmai, *Experiență culturală și experiență originală la Visconti*, unde sintetizează — dialectic — „poetica” lui Visconti, expusă inițial în cunoscutul eseu *Il cinema antropomorfo* („Cinematograful care mă interesează e un cinematograful antropomorfic”), scriind: „La această «poetică», pe care o consideră și acum valabilă, ajunge Visconti și o articulează după aceea prin integrarea «experienței culturale» în «experiența originală» [sau originară, *Urerlebnis*], înțelese, aceste două concepte, în accepția dată de Friedrich Gundolf, adică în sensul că, în primul caz, inspirația izvorăște din cultura istorică, din tradiția intelectuală, din patrimoniul ideal și formal al literaturii; în al doilea caz, direct din faptele vieții și din problemele existenței”<sup>10</sup>.

Se conturează, astfel, o poziție teoretică fundamentală cu consecințe practice fecunde, și anume: nu se poate ajunge la o activitate de ecranizare viabilă, exclusiv pe temeiul „experienței culturale” a cineastului, ci aceasta se cuvine a fi mereu integrată cu „experiența originală” (sau, cu un termen la fel de legitim, „existențială”). De altminteri, principiul e funcțional în orice domeniu al artei și literaturii, fiind pus în justă și eficace lumină de Antonio Gramsci, care pleacă de la o observație esențială a lui Croce: „Cînd o operă de poezie sau un ciclu de opere poetice a fost format, este cu neputință să se continue acest ciclu prin studiu și prin imitație, prin variații în jurul acestor opere; pe o asemenea cale se obține doar așa-numita școală poetică, un *seruum pecus* al epigonilor. Poezia nu generează poezie; partenogeneza nu are loc; se cere intervenția elementului masculin, a ceea ce e real, pasional, practic, moral”<sup>11</sup>. Gramsci întărește, precizînd-o, această concepție, în folosul esteticii și gândirii materialiste despre literatură și artă. „Această observație [a lui Croce — n.n.] poate fi însușită de materialismul istoric. Literatura nu generează literatură etc., adică ideologiile nu creează ideologii, decît ca zestre inertă, pasivă; ele sînt generate nu prin «partenogeneza», ci prin intervenția elementului «masculin», istoria, activitatea revoluționară care creează «omul nou», adică noi raporturi sociale”<sup>12</sup>.

Așadar, „ecranizatorul”; cineastul care își împrumută materialul narativ (adică materialul de viață) din literatură, nu poate fi scutit de o profundă cunoaștere a vieții, de fructificarea propriei „experiențe originale”, pe lângă aceea — filologică aplicată — a literaturii naționale și universale, în genere, a operei autorului ecranizat, în speță. Toate acestea, indiferent de gradul așa-numitei, iluzorii, „fidelități” față de sorgintea literară (pură ilustrație — contribuție echivalentă a limbajului filmic — deplină autonomie față de textul de plecare, folosit doar ca sugestie, ca idee inițială).



Înainte de a produce, fie și cu titlu de simplă exemplificare, o analiză a ecranizărilor românești, se cuvine să mai adăstăm o clipă în dreptul „mentalității” privitoare la raportul dintre literatură și film în viața noastră intelectuală și culturală contemporană. De o mare utilitate, în acest sens, rămîne „microantologia” propusă de B. T. Ripeanu, *Scriitori români despre film și cinematograful*<sup>13</sup> (din păcate, o analogă culegere dedicată raportului dintre cinești și literatură sau dintre cinești și „film și cinematograful” nu a apărut încă, lipsa ei fiind acut resimțită atît de critica militantă, cît și, mai cu seamă, de istoriografia de specialitate). De la Macedonski la Hortensia Papadat Bengescu, de la Mihail Sadoveanu la Camil și Cezar Petrescu, de la Călinescu și Vianu la Ana Blandiana, autorul ascultă și înregistrează voci și opinii mai mult ori mai puțin diverse, mai mult ori mai puțin

<sup>7</sup> Idem, *Antologia di Cinema Nuovo*, Rimini-Firenze, 1975.

<sup>8</sup> Dumitru Carabăț, *op. cit.*, p. 44.

<sup>9</sup> Cfr. *Rocco e i suoi fratelli*, Bologna, 1960.

<sup>10</sup> Aristarco, *op. cit.*, p. 22.

<sup>11</sup> Antonio Gramsci, *Intelectuali, literatură și viață na-*

*țională*, București, 1983, p. 242.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 242.

<sup>13</sup> A se vedea *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 3, 1972.

concorde, cu referire la esența și evoluția cinematografului, precum și, atunci când a fost cazul, ale artei filmului. Sentimentul pe care îl trezește lectura articolelor ocazionale ale acestor „mari intelectuali” este vis-à-vis-ul, reflectarea speculară a unei pertinente clarviziuni și a unei nesilite autonomii a filmului, ba chiar implicind o cît mai netă îndepărtare de literatură, factorii „deferentiali” în raport cu aceasta fiind subliniați cu tărie. Ne vom limita la citarea intuiției lui Cezar Petrescu (paralelă cu aceea a lui Appia, în cîmpul regiei de teatru, și anticipind-o, poate, pe aceea a lui Pirandello), cuprinsă în articolul *Cinematograf* din 1925 : „Un scenariu de film e ca o partitură de muzică ce nu poate fi citită decît de un muzicant. O serie de notații tehnice însemnînd jocul unei lumini, rapiditatea unei scene, schema unui decor”<sup>14</sup>. Surprinzător pentru cercetătorul de astăzi, Cezar Petrescu l-a citit pe Delluc, unul dintre primii teoreticieni ai filmului ca artă (despre care scriitorul român își informa cititorii că „a murit acum doi ani”, adică în 1923, de fapt în 1924) și căruia îi menționează scenariul *La Fière* ce „încăpea în 6 pagini de revistă cu peste 30 de personaje și cu patru părți de vre-o 500 de alineate. Era condensată o întreagă viață omenească și dincolo de gesturile exterioare se împleteau dramele interioare, tot atît de patetice, adînc și veridice notate ca într-un roman de 500 de pagini”<sup>15</sup>. La distanță de 30 de ani, în 1956, poetul Mihai Dragomir semnală necesitatea de a se opera — fără uimirea scriitorului din 1925, cu firescul unei experiențe pașnic acceptate — distincția necesară dintre literatură și film, respingînd prejudecata scenariului „ca gen literar”. Necuprins în antologia lui Rîpeanu, Mihai Dragomir scria, în 1956 : „Cercetînd, cit de sumar, politica de scenarii dusă pînă acum se va constata că, în ciuda bunelor intenții, ea a fost viciată de o concepție dogmatică... De unde venea aceasta? Cred că răspunsul îl putem găsi în aprecierea dată scenariilor ca gen literar... Această teorie a independenței scenariului față de film a cauzat multe și mari neajunsuri, frînînd în mod serios, prin aplicarea în practică, dezvoltarea cinematografiei... Realitatea ne arată că minoritatea filmelor realizate pînă astăzi au la bază un scenariu literar și *majoritatea* au la bază *direct* scenarii regizorale sau scenarii scrise în colaborare cu regizorii” ! Mai mult, poetul *Întoarcerii armelor* invoca un model edificator : deși i s-au pus la îndemînă două „scenarii literare” pentru *Moara cu noroc*, Victor Iliu s-a văzut nevoit, pînă la urmă, să se întoarcă la nuvelă și să scrie un scenariu regizoral, ceea ce duce la concluzia firescă, formulată de Dragomir : „Scenariul nu poate fi, deci, socotit ca finit decît sub forma lui regizorală... Dar pentru a ajunge aici se cere ca *de la început* scenariul să folosească elementele imaginii cinematografice”<sup>16</sup>. Numai că diagnosticul pus, cu exactitate, și de Carabăț cu privire la pasul pe loc bătut de cinematograful nostru, în anumite perioade : „Ceea ce surprinde și în această privință este amestecul bizar de precocitate și precaritate ce își are originea în incapacitatea de a menține pozițiile estetice cucerite”<sup>17</sup>, — își păstrează, ba chiar își sporește, anvergura și în privința amintitei „mentalități”, care cunoaște cu adevărat anacronice involuții și în „epoca nouă”, tocmai în domeniul „teoriei ecranizării” și a „scenariului ca gen literar”.

Ultima opinie de scriitor consemnată în „grupajul” lui Rîpeanu este Ana Blandiana. Pe drept cuvînt, autoarea foarte „cinematografiabilelor” *Proiecte de trecut* sare în apărarea filmului ca artă de sine stătătoare, dar comite — inițial — o eroare de informație istorică : nu „epica s-a aruncat asupra artei care încerca să se nască, împiedicîndu-i nașterea”, nu „poveștile și povestirile, nuvelele și romanele s-au năpustit asupra aparatului de filmat, cerîndu-și dreptul de a fi traduse în imagine”, ci, din păcate — din păcate atît pentru film, cît și pentru literatură, de multe ori — , cinematograful a apelat, la un anumit moment al procesului său de creștere, la literatură : „La originile cinematografului — scriam, în 1967, preluînd o descriere organică a fenomenului, făcută cu scrupul de Rudolf Arnheim — se află operatorul, bunicul documentariștilor de azi, care filma tot ce vedea, tăind apoi și montînd pelicula fără să țină seama de vreun text prestabilit. (...) Necesitatea subiectului scris, a scenariului prealabil, a apărut mai tîrziu, în urma complicării procesului de producție, a creșterii numărului de colaboratori, dar, mai ales, datorită insuficienței pregătiri intelectuale a regizorilor, meșteșugari din ce în ce mai îndemînatici și, în același timp, din ce în ce mai puțin apti să facă față evoluției filmului ca artă. Epuizîndu-și primele resurse de spontaneitate actricească... cinematograful, în criză de conținuturi, de substanță, s-a văzut nevoit să-și caute un reazem mai

<sup>14</sup> Cezar Petrescu, *Cinematograf*. A se vedea *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 3, 1972.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>16</sup> *Contemporanul*, nr. 92 din august 1956.

<sup>17</sup> Dumitru Carabăț, *op. cit.*, p. 240.

solid și, considerându-se artă narativă în sensul cel mai larg al termenului, și-a îndreptat atenția spre literatură. Situându-și, în asemenea împrejurări, rezervorul de alimentare cu idei, cu teme, cu povestiri, în biblioteci, și formind destul de repede funcția scenaristului de profesie — ca adaptor de opere literare și, mai rar, ca autor de povestiri originale —, cinematograful și-a legat în bună măsură soarta de ofertele literaturii (iar, ca spectacol, de practica teatrală, unde regizorul *traduce* scenic un text ce trebuie respectat cu sfințenie”<sup>18</sup>. Odată restabilit acest adevăr istoric, aderăm *toto corde* la pasionata pledoarie a Anei Blandiana în favoarea autonomiei filmului, a eliberării acestuia de sub tirania „vechilor și îndelungilor stăpini” literari. Procedul poetei e dintre cele mai corecte: a demonstra că anumite secvențe de film „exprimă ceea ce artele existente nu pot exprima”, adică însăși „poezia” proprie numai filmului, inefabilul acestuia (exemplele oferite sînt revelatorii: *La Strada*, *Noaptea Cabiriei*, *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsa*, *Blow up*). „Și totuși, ei [autorii — n.n.], transcriși mai sus, nu sînt decît pionierii — mai simte Blandiana nevoia să adauge —, cei ce fixează ipoteticele jaloane ale unei viitoare țări artistice. În jurul lor cresc amenințătoare, gata să-i înghită, operele literare. Godard face jurnalistică, Resnais roman analitic, Hitchcock roman polițist, Visconti roman frescă, Richardson roman satiric. Criteriile judecății, chiar înăuntrul acestui cîmp evasiliterar, sînt încă nesigure și fragile, faptul că Lelouch poate fi considerat de atîția un mare cineast dă măsura haosului care domnește în încercările de definire ale artei a 7-a, haos din care, în cele din urmă — sînt sigură — ea se va naște capabilă să-și înfringă vechii și îndelungii stăpini”<sup>19</sup>. Perfect de acord, cu precizarea, totuși, că nașterea aceasta „mesianic” așteptată s-a și produs: dacă nu chiar prin Chaplin (arta mută fiind, probabil, o „altă artă”), prin Eisenstein sau Dreyer, prin autorii din ajunul și de după 1970, cînd Ana Blandiana își scria rindurile pasionate. O dovedesc *filmele de autor*, inclusiv cele care au la temelie o „experiență culturală”, adică o carte, permanent condiționate de consistența unei autentice „experiențe originale”. Implicit, în cazul ecranizărilor, „dubla fidelitate” la care se referea Victor Iliu — preluată cu credință de Dumitru Carabăț: „față de opera literară ecranizată și față de principiile de coerență structurală a operei filnice”<sup>20</sup> — devine, de fapt, o „triplă fidelitate”, dacă nu chiar una „quadruplă”: pe lângă cele amintite, fidelitatea față de experiența originală, existențială, proprie cineastului, precum și fidelitatea — nu numai față de operă — ci, în egală măsură, față de lumea, de realitatea (istorică) a epocii operei alese și e evident că ne referim, cu deosebire, la clasici, la clasicii literaturii, care au trăit și au creat într-un „spirit al timpului” (și al locului, al spațiului) diferit de cel actual, al cineastului de azi. Astfel așezate, criteriile de judecată — atît în vederea „analizei conținutului”, cit și în aceea a „analizei stilistice” — examenul pe care sînt chemați să-l depășească regizorii (și scenariștii), autorii cinematografici, se dovedește a fi de o particulară, imensă dificultate. Toemai de aceea, numărul biruitorilor este, în mod natural, foarte redus



Spectrul ecranizărilor în cinematograful nostru e vast și relativ divers — chiar dacă ne referim numai la opere de o anumită valoare, excluzînd simplele ilustrări sau produse, în care, vorba Anei Blandiana, „mutilindu-și propriile posibilități de dezvoltare, filmul mutila și literatura” —, deschiderea acestui spectru măsurîndu-se în timp de la *Moara cu noroc* pînă la *Moromeții* și *Iacob*, cuprinzînd, ca să ne rezumăm la titlurile cele mai semnificative, *Pădurea spînzuraților*, *Răscola*, *Viața nu iartă*, *Reconstituirea*, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, *Felix și Otilia*, *Prin cenușa imperiului*, *Nunta de piatră*, *Dincolo de pod*, *Tănase Scatiu*, *Înainte de tăcere*, *Duios Anastasia trecea*, *Moara lui Călfar*. Așadar, peste cincisprezece filme crescute în respectul „dublei fidelități” de care ne reamintește Iliu prin Carabăț, unele chiar și în acela al „triplei” sau „quadruplei fidelități”, pe care le invocam mai sus.

Pentru analiza anunțată, ne vom opri la două dintre cele mai recente apariții pe ecrane: *Moromeții* și *Iacob*. Primul, evocare a unei aproape legendare „dinasty” țărănești teleormănene; cel de-al doilea, incursiune în lumea mineritului în Transilvania. Amîndouă, în bună măsură, exponențiale pentru discursul nostru critic sau, cum cerea Pasolini, „stil-critic”.

*Moromeții*-film este opera unui realizator prob, sobru, potrivit gesticulației spectaculoase, inclinat să se apropie de esențe, conjugînd cu rigoare experiența culturală cu cea proprie, originală.

<sup>18</sup> Florian Potra, *Experiență și speranță. Ecran românesc*, București, 1968, p. 9—10.

cinematografică, nr. 3, 1972.

<sup>20</sup> Dumitru Carabăț, *op. cit.*, p. 246.

Desigur, fiind vorba de o operă filmică recentă, nu e posibil să apelăm la izvoare istoriografice propriu-zise și nici la studii pregătitoare. Ne vom adresa, de aceea, nu istoricilor, ci recenzenților, nu istoriei, ci cronicii. Propunându-ne să dăm de urmele celor două experiențe enunțate, precum și de o eventuală, fericită sinteză a lor, ne e permis, deocamdată, să înregistrăm palida „experiență culturală” (și, aproape implicit, „originală”) a criticii, a cronicarilor care s-au ocupat, a doua zi după premieră, de ceea ce s-a numit tocmai, *Moromeții*-film. Bineînțeles, am căutat în recenziile și cronicile *Moromeților*, cu precădere, amprente digitale ale unei culturi a ecranizării, căutare cu atât mai legitimă cu cât problematica „traducerilor” cinematografice de opere literare a fost dezbătută cu insistență în presa de specialitate, iar amintitul studiu al lui Carabăț, *De la curînt la imagine*, apăruse cu aproape un an înainte.

Ce ne oferă cronicile diferitelor reviste de cultură? Uneori cele mai crase truisme: „Abordarea de către cinematograful a marii literaturi [a „micii literaturi” face, oare, excepție? — întrebarea ns.] presupune, cu necesitate, un proces de simplificare, de reducere la esențial, cu sacrificarea inevitabilă a unor aspecte desigur importante în economia romanului, dar dificil (dacă nu imposibil) de transpus în film”, scria în *Săptămîna culturală a Capitalei* (nr. 41/1987), Nicolae Ulieru, care vorbește apoi de o „nebunească și pasionantă încercare de a adapta la mirajul ecranului prestigiosul roman al lui Marin Preda”, admițînd, pînă la urmă: „cu toate «reducțiile»..., fresca nu rămîne mai puțin grandioasă și plastic exemplară”. În privința „fidelității” realizatorului față de mijloacele specifice ale filmului, Ulieru afirmă că opera acestuia e „de o exemplară simplitate”; ceea ce e fără doar și poate inadmisibil, în schimb discutabilă devine motivația cronicarului: o asemenea simplitate ar fi fost „cu neputință de atins dacă n-ar fi fost gîndită încă din decupaj”, adică din „faza scrisă”, am zice noi; aserțiunea aceasta dovedește cum prejudecata „primatului scenariului”, dată afară pe ușă, se întoarce pe fereastra incoerenței și slabei tensiuni culturale (specifice). Un alt cronicar, Călin Căliman (în *Contemporanul*, nr. 40 și 41/1987) consideră drept subînțelese problemele ecranizării și insistă, cu inocență pășunistă, în analiza conținuturilor, asupra faptului că filmul lui Gulea este realizat „cu intenția limpede de a evidenția rădăcinile și permanențele spirituale ale civilizației rurale românești de tip arhaic, cu oameni, locuri, obiceiuri, ocupații și ritualuri de existență inconfundabile”: timpul evocat de film e „un timp de totdeauna” [!], măsurînd „un univers uman atât de vital (în încremenirea lui hieratică)”; și din nou se revine la „modul de existență al ȋlanului [!] țărănesc arhaic”, bineînțeles totul învăluit în „lumina eternă a soarelui de vară”. Aici avem de-a face cu o curată manifestare de neopășunism, de idilizare a condiției țăranului, văzută într-o concepție total nedialectică. Am fost nevoiți să sărim direct la *Luceafărul* (nr. 40/1987) pentru a regăsi lucrurile în propria lor matcă istorică: Paul Anghel, care nu semnează o cronică propriu-zisă, ci doar un „elogiu”, un „cursiv encomiastic”, își creează totuși răgazul de a reaminti cititorului că Moromete și toată starea sa nu reprezintă „existența ritualică, de un hieratism ancestral” a țăranului român (din Cîmpia Dunării) și nici „spațiul dat” al filmului nu e al unei „cetăți utopice” (opiniile aparțin tot lui Căliman), ci, dimpotrivă, manifestările acestei existențe sînt determinate, istoric, de împroprietărirea de la 1921, cînd din clăcași pe moșia boieroaicei, țărani moromețieni au devenit, în sfîrșit, cultivatori direcți (mijlocași aveau să fie calificați mai tîrziu): „Iată — scrie Anghel, cu un ochi la cartea lui Preda și cu celălalt la filmul lui Gulea — avem deja o mitologie a acelui scurt moment de libertate”. Așa este, iar cronicarii cinematografici ar fi avut datoria — ei, în primul rînd! — să adîncească o asemenea mare temă, urmărind-o pe treptele paralele ale scrierii literare și ale scrierii filmice.

Ca să fim drepi, Căliman raționează în schimb corect atunci cînd respinge pripita luare de poziție a lui Grid Modorcea, în programul de sală al premierei „Evident, nimic din ciștigurile anterioare nu aveau cum să răzbată în această nouă tentativă a sa”, adică a cineastului; Căliman e autorizat să rectifice o asemenea declarație pripită, susținînd că „pregătirea cinematografică” a lui Gulea, filmografia sa anterioară, a jucat, fără îndoială, un rol important în viziunea, în punerea în imagini audiovizuale a *Moromeților*. Un sprijin prețios, în acest sens, a venit și din partea eseistului Al. Paleologu, care — spre deosebire de majoritatea cronicarilor — vede în penultima lucrare a lui Gulea, *Ochi de urs*, „un foarte frumos film în culori”, un film „foarte reușit în cadrul concepției regizorului, care-și luase față de tema nuvelei niște libertăți artistice licite” (în *România literară*, nr. 41/1987). Țesînd elogiul *Moromeților* lui Gulea, Paleologu afirmă că „filmul de acum, *Moromeții*, este o ecranizare în cea mai riguroasă accepție după [de ce după și nu a, cum ar fi corect?! — n.n.] o



capodoperă a literaturii noastre contemporane. Am admirat acest film fără nici o rezervă și nici nu cred că s-ar putea în chip legitim formula vre-una (spun aceasta, firește, cu conștiința relativității oricărei opinii)". Interesant e faptul că Paleologu consideră *Moromeții* ca pe o „ecranizare în cea mai riguroasă accepție”, dar nu precizează în nici un fel această „accepție”. Pe de altă parte, aproape fără să-și dea seama, același autor se contrazice pe sine, căzind și într-o anume tautologie : „Nu este un film «frumos» : orice seducție în sensul acesta a fost eliminată fără cruțare sau, mai exact, s-a eliminat de la sine”, scrie într-un prim elan Paleologu, pentru ca după câteva aliniate să afirme că, după vederea filmului, „imaginea eidetică ce-ți rămâne e de o purisimă frumusețe”. Contradicția e evidentă, ca și tautologia, deoarece atît etimologic (*eidōs* = imagine, percepție vizuală ; *Bild* traduc germanii), cît și filozofic, eseistul nostru ajunge să afirme frumusețea „imaginii imaginii” ! În sfîrșit, referirile culturale sînt, dacă nu bizare, ușor forțate : severitatea filmului — reală, fără doar și poate — este, pentru Paleologu, „aș putea zice, jansenistă” ; iar ironia — la fel de reală, în film, ca și în carte — este „o ironie iconoclastă și amară, ironia voltairiană din *Candide*”. Nici vorbă, apropierea, asociațiile, sînt măgulitoare, dar, într-o „riguroasă accepție”, nu vedem de ce ar trebui deranjați Cornelius Jansen și jansenismul, precum și Voltaire și voltairismul. E o „deprindere”, aceasta, de a căuta și fixa repere „europene” — mai ales atunci cînd nu mai e loc pentru o argumentare mai robustă — ușor snobă.

Rapidul tur de orizont al paginilor din revistele de cultură — al cîtorva dintre ele — se încheie printr-o constatare îmbucurătoare : cel care dă, cu adevărat, cheia lecturii propriului film este însuși autorul său, Stere Gulea. Și o face încă înainte de premieră, fără a cunoaște, firește, primele reacții ale criticii. Ce-i drept, cu cîmpul magnetic al propriei „experiențe culturale”, Gulea se arată zgîrcit, mulțumindu-se să declare, oarecum stereotip : „Eu am pornit — evident, inutil să mai precizez — dintr-o mare dragoste pentru carte, cu o mare dorință de a reuși cît mai bine echivalarea cinematografică a romanului” (interviu acordat lui M. Ionescu în *Suplimentul literar-artistic al Științei tineretului*, nr. 39/1987). Mult mai vie și mai relevantă e partea în care cineastul se referă la geneza filmului său, a ecranizării, fără a avea răgazul să-și motiveze „experiența culturală” de pînă la Preda : Sorin Titel (cu un scenariu „original”) e scriitorul cu care colaborează Gulea la debut, *Iarba verde de acasă* ; apoi, trece la... Jules Verne, pentru un „cețos” *Castelul din Carpați* ; de aici, la Sadoveanu, cu un *Ochi de urs* nu pe deplin realizat, dar cu certe calități expresive, cu dezvăluirea unei reale capacități de a citi o anumită lume țărănească. Prin urmare, aparent cel puțin, avem de a face, dacă nu cu o cultură „eclectică”, în orice caz cu „afinități electivă” (reale sau conjuncturale ?) oarecum surprinzătoare, urmînd un desen în zigzag al expresivității și al stilului.

Mărturisirile legate de procesul de naștere al filmului rămîn, desigur, cele mai prețioase. De pildă, Gulea admite că „la nivelul scenariului, am fost extrem de parcimonios cu dialogul”, dar, pe platou, la filmare, dialogul dobîndește un spațiu notabil : fenomenul demonstrează, încă o dată, că un film nu se face decît pe set, pe platoul de turnare, în actul „tragerii” dublelor și, bineînțeles, după aceea, în și prin montaj. După ce arată, absolut judicios, că nu există rețete în domeniul ecranizărilor (și al artei, în general) — ceea ce contează fiind „unicatul”, filmul însuși —, Gulea își dezvăluie propria modalitate de lectură, mai precis de relectură, de recitare, a *Moromeților* : „... am procedat la o firească selecție a episoadelor, dar secvențele nu le-am lăsat să se desfășoare pînă la capăt. Le-am întrerupt exact cînd ar fi trebuit să se dezlege misterul, să se dea soluția pentru ca în secvența următoare să se afle, într-un alt plan, acest răspuns. Un fel de permanentă reluare și totodată un mers înainte. În felul acesta — practic, aceasta este o problemă de decupaj — s-a rezolvat și ritmul interior al filmului”. Avem, în astfel de sumare declarații, însăși cheia lecturii filmului și, cum e și firesc, înainte de toate, cheia stilului acestui film.

Prin urmare, nu la janseniști, nu la Voltaire, se cuvine să apelăm, cu prioritate, pentru a înțelege simplitatea, sobrietatea *Moromeților*-film, ci, dacă ținem cu tot dinadinsul să producem asocieri, la Homer, la faimosul său procedeu de a „glisa”, de a „amina” într-un fel de *ritardando* — s-a spus, și chiar în legătură cu arta filmului —, vizînd „opririle” și „întoarcerile” la tema centrală, oricare am considera că ar fi ea (demnă de luat în considerare și cea propusă de Ulieru : singurătatea lui Ilie Moromete), toate acestea vin de departe, de la o necesitate de a nara cu un farmec particular, vin de la autorul *Odisiei*, de la „marea sa simplitate” pe care o sublinia și Lukács György.

Intrăm, astfel, în cîmpul de forță al stilului (nu atît al unui autor, cît al unui anume film al acestuia) și, implicit, pășim pe tărîmul distinct al filmului de autor. Aproape toți criticii enu-

merăți, ba s-ar putea spune că toți (explicit sau implicit) au recunoscut în pelicula lui Gulea semnele particulare ale *filmului de autor*. Aceasta, în pofida unor afirmații contrarii ale lui Gulea însuși : „În cazul ecranizării acestei capodopere — se confesează regizorul în programul de sală al galei — problema care m-a preocupat nu a fost aceea a raportului de personalitate, de originalitate, dorința de a mă «vedea» ». Și nu numai eu, dar și operatorul, interpretul principal și ceilalți colaboratori am avut o singură preocupare : aceea de a ne pune în slujba cărții, încercând să o transpunem cât mai fidel, în spiritul ei. Termenul de a «sluji» o operă literară nu ne-a dat senzația de subalterni, de diminuare a eu-lui nostru... De aceea am vrut ca filmul să fie cât mai simplu. Aproape că-mi doream ca aparatul de filmat să nu se simtă, ci doar lumea romanului cât mai vie, cât mai necontrafăcută...”. Sînt cuvinte care ne-au adus în memorie un important *distinguo* al lui Pasolini : există cinești care cred în aparat, și cinești care cred în oameni. Gulea, spre cîntea lui, face<sup>1</sup> parte din această a doua nobilă categorie. În același timp, atrag atenția modestia, umilitatea — cum ar fi spus Călinescu — profesate de cineast, și ele semne de noblețe intelectuală. Pînă la un punct, totuși : pînă la punctul în care, cu sau fără voia cineastului, în „realitatea” sau „imaginarul” ecranizării, în însăși „narativitatea” ei, lucrurile se petrec altfel, mai precis are loc o hotărîtă afirmare a individualității personalității regizorale. Stilul unei opere filmice, inclusiv al unei ecranizări, nu e *dat* în opera literară sau, și mai bine zis, de opera literară, din simplul și binecuvîntatul motiv că e vorba de două limbaje fundamental deosebite. Or, limbajul nu este „un fapt formal exterior”, ci însuși modul de a fi al unui om, al unui creator, al unui cineast în cazul nostru, el „angajează întreaga răspundere a autorului” și de aceea un film-ecranizare valoros nu poate rezulta decît dintr-o „ciocnire”, dintr-un „conflict” între personalitatea scriitorului (aici, Marin Preda) și personalitatea (sau, cu mai multă modestie, individualitatea) cineastului (aici, Stere Gulea). E nevoie, de fapt, în cazul ecranizărilor — și mai ales oricît de paradoxal ar părea, în cazul ecranizărilor unor „mari opere literare” — de a „distruge” întîi cartea și de a o „recompune” apoi, în reducția filmică. Gulea — și nu are importanță, pentru un artist, dacă în mod conștient sau nu — a suportat „șocul”, „impactul” lecturii romanului lui Preda : în actul de a-l scenariza, însă, nu încapă nici o îndoială că el, cineastul l-a „sfărîmat”, l-a „lacerat”, fie și cu multă sfiială, timiditate și venerație. Și chiar dacă Stere Gulea mărturisește că nu s-a simțit la înălțimea operei literare de care s-a apropiat, filmul său poate — după opinia noastră — să o întîmpine cu fruntea sus.

Căci și noi admirăm, și chiar iubim, filmul lui Gulea, dar nu fără rezerve, cum declară Al. Paleologu. Stilul lui Gulea, descărnat și esențial în intenție și, în bună măsură, și pe ecran, în filmul finit, evită — bunăoară — planul-secvență, ca procedeu predilect, și se încredințează mai curînd montajului : continuitatea și linearitatea „sintetică” se datorează — cum spunea Pasolini despre propriile sale filme — *montajului* : „Există autori — seria Pasolini în *Replici despre cinematograf*<sup>21</sup> — care caută, dintr-o dragoste plină de cumsecădenie și naturalistă față de lucrurile din lume, să reproducă în filmele lor linearitatea analitică, menită să aibă cît mai mult cu putință durată realității ; alți regizori se rostesc, în schimb, în favoarea unui montaj care să redea această linearitate cît mai mult cu putință, sintetică. Eu aparțin acestei din urmă categorii”. Ca și Gulea, de altfel. Aceasta nu înseamnă, însă, că — aidoma poetului-cineast italian — realizatorul nostru nu ar fi putut să statornicească, prin montaj, o mai riguroasă „scară topografică”, o mai fină articulare a cadrelor, dînd proporții mai organice raportului dintre oameni și lucruri, dintre natură și civilizația satului, ca rezolvare a problemelor de „geografie ideală” (și spirituală) a lumii lui Preda. Anumite scăpări de acest ordin — nu foarte frecvente, e drept — fac ca linearitatea imaginilor, propusă cu severitate de către autor, să nu fie tot timpul exemplară, și nici intervențiile — relativ zgîrcite, trebuie să recunoaștem — ale montajului sunetelor, ale muzicii, să nu scape de o factură, orice s-ar spune, încă ușor și neavenit „emolientă”.

Asemenea rezerve, însă, sînt departe de a diminua prețul la care evaluăm filmul lui Gulea. Există în acest film secvențe admirabile, cu atît mai expresive, cu cît tensiunea, intensitatea lor nu sînt cîtuși de puțin „atribuite” din afară : trezirea de dimineată a gospodăriei lui Moromete, cîna, politica „de fierărie” din poiana lui Iocan, unde se întrevăd urmele unei „mese a tăcerii”, drumul de la școală spre casă după premiarea lui Niculaie, secerișul (în parte), discuțiile în „glissando” (care

<sup>21</sup> Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, 1972, p. 235.

dovedesc cit de bine a asimilat Preda lecția stilistică a lui Caragiale din *Cum să înțeleg țărani*, posibil studiu de izvoare culturale, atît pentru Preda, cit și pentru Gulea) de pe podișcă sau de pe prispă, tablourile domestice, certurile și bătaile, agresivitatea *sui generis* a feciorilor lui Moromete etc. Gulea, iată adevărul, a reușit să creeze o lume cinematografică perfect credibilă, caracterizată și printr-o suficientă autonomie în raport cu cartea, pentru a reprezenta — onest, franc, prob, curat — ceea ce însuși Moromete ar fi convenit să definească, exclamînd : „Da, e un punct de vedere !” Căci, ce este o ecranizare, dacă nu un punct de vedere — cinematografic, filmic, se înțelege. Asupra unui univers uman aspru, aici, și în același timp „jucăuș”, unde, lovit strașnic în moalele capului, „Niculaie nici măcar nu simți durerea, atît de mult îi plăcu furia fratelui său” și unde — încă de la bun început — „părea de la sine înțeles că singură Mama rămînea să aibă grijă ca ziua să se sfîrșească cum trebuie...” și unde, de asemenea, Tatăl vedea „ceva”, dar și „altceva”, lucruri și idei care celorlalți le scăpau, ca într-o bine temperată definiție a epifaniei, a metaforei, într-o operă de artă.

Dacă în formația lui Stere Gulea, ca regizor-artist, pare să aibă un rol precumpănitor „experiența originală”, în aceea a lui Mircea Daneliuc, cel puțin în momentul *Iacob*, dobîndește relief „experiența culturală”. Acestei diversități îi corespunde și o răsturnare a raportului față de ecranizare : Gulea își declară totală „aservire” la textul literar, dar își afirmă, practic, individualitatea și relativa autonomie de autor ; dimpotrivă, Daneliuc, după ce susține că nu vede în adaptări „un act de divulgare a literaturii prin intermediul ecranului”, își mărturisește deschis „infidelitatea” față de scriitor : „Nu am de la bun început năzuința de a-i fi fidel pentru că nu-mi propun să-i restitui opera. Vreau să plec din ea”<sup>22</sup>, dar în actul practic, al realizării filmului, se demonstrează mult mai dependent de opera literară decît ne-am fi așteptat, decît s-ar fi așteptat el însuși. Mai mult, Daneliuc apelează la experiența sa culturală chiar și atunci cînd ar fi fost bine să o scoată în față pe cea originală, existențială. Nemulțumit, din capul locului, de substanța pe care o oferea povestirea *Moartea lui Iacob Onisia* a lui Geo Bogza, simbure primordial al filmului, se simte dator să o „îmbogățească”, să-i fructifice la maximum „starea latentă de tragic”, precum și „structura elementară izbitoare : aer-pămînt-foc-apă”. Dar, spre surprinderea noastră, cineastul nu apelează atît la propriul fond apercceptiv, la propria zestre de experiențe de viață, cit la cele topite de Bogza în alte scrieri, cu deosebire în cele din *Tara de piatră* ; pînă într-atît, încît însăși componenta documentară a filmului devine tributară aproape exclusiv observației, investigației și descrierii bogziene. Nu există, cu alte cuvinte, o suficientă energie inventivă, o contribuție decisivă a fanteziei regizorului. Locul lor este luat de o tentativă de fuziune a *Morții lui Iacob Onisia* (de la care sînt împrumutate numele eroului central și finalul) cu o serie de „vederi” — le numim „vederi” pentru valoarea lor de „actualități” de la începuturile cinematografului național — din *Munții de aur*, de la *Roșia Montana* și *La Împărăție* pînă la *Vercheș și cîinele* și *Hologării*. Din păcate, lectura acestor scrieri rămîne la suprafață, nu sesizează cu suplețe „premisele unei arte întemeiate mai complex pe aluzie și nuanță”, care „permit cuvîntului să-și păstreze — ca pe o căldură a corpului extrem de prețioasă — întreaga încărcătură simbolică și afectivă”, cum scrie Cornel Regman într-un eseu dedicat *Țării de piatră*<sup>23</sup>. De aici, o anumită răceală, o anumită „indiferență” sau lipsă de participare (participare prezentă la Bogza), care nu sînt ale reporterului obiectiv, dator să nu manipuleze realitatea, ci mai degrabă ale unui cineast pentru care „materia” de povestit rămîne relativ surdă și opacă. Însuși efortul de a contopi lumea aparte a moșilor, băieși ai „munților de aur”, cu aceea a minerilor din bazinul carbonifer al Văii Jiului, duce la o imagine pînă la urmă hibridă, rezistentă la unificare și omogenizare. Ambiguitatea *cunoașterii* — adică a experienței originale pusă în raport cu cea culturală — are drept consecință o nesiguranță stilistică. Începutul filmului — pregenericul și genericul — e tratat în cheie expresionistă, ca un *Schrei* audiovizual în care se repovestesc cele opt rînduri dedicate morții lui Mihai Covaci în finalul episodului *Aur! Aur!* al lui Bogza. Apoi, narațiunea asumă cînd tonuri de „realism critic”, cînd străluminări de „realism magic” (repede abandonate), cînd, în sfîrșit, accente, nemodulate, de naturalism. Firește, „înina de maestru” a lui Daneliuc se face simțită și de data aceasta, dar numai prin pilpiiri ale inspirației, departe de rotunjimea dată unor filme ca *Proba de*

<sup>22</sup> *Secolul 20*, nr. 304—305—306, 1986, p. 227.

<sup>23</sup> Cornel Regman, *Confluente literare*, eseu „Geo Bogza

al laudei și blestemului”, București, 1966, p. 222.

*microfon* sau *Croaziera*. O anumită incapacitate sau ezitare în a face uz de libertățile sale, cum ar fi spus Viktor Šklovski, scoate la lumină tocmai condiția fundamentală a reușitei artistice : cunoașterea. O cunoaștere și, pe temeiul ei, o expresie care să le echivaleze (filmic) pe cele ale lui Bogza, sintetizate într-o unică frază : „E ceva să innebunești, să-ți sară capul în țândări“ ! În pregenerie, cineastul „crede” mai mult în aparat, adică în efecte de dilatare semantică obținute artificial ; în restul filmului, și îndoasebi în final, e carentă invenția, fantezia, ceea ce trezește, din partea criticului, o anumită perplexitate, tocmai pentru că e cunoscută capacitatea, rară, a lui Mircea Daneliuc de a crea viață filmică autonomă. De unde concluzia că lumea băieșilor și ortacilor ardeleni îi e, în mare parte, străină, în timp ce cu adevărat familiară rămîne aceea a lui Nelu, Ani, Proca, Vali etc. pe care o cunoaște și o stăpînește artistic cu autoritate.

Astfel stînd lucrurile, în tectonica cinematografului național s-a petrecut o mișcare de reasezare în straturile de virf : Daneliuc a rămas, oarecum, pe loc, în timp ce Gulea s-a ridicat considerabil printr-o operă mai rotundă, mai solidă, mai viguroasă, cu un univers fără îndoială mai bine investigat și mai bine dominat, deci cu o expresie mai apropiată de stil. Dar nu e, să sperăm, decît un moment de tranziție. Și-apoi, să nu uităm : Daneliuc, pe lângă că e artist, are și o puternică fibră de luptător. Or, cum spune un proverb chinez, „un luptător cu defecte e un luptător, dar o muscă fără defecte rămîne totuși o impecabilă muscă” ! Chiar și o muscă la arat, am adăuga noi, ținînd minte cit de multe se întîlnesc pe ogorul cinematografului mioritic.

# SOCIETATEA CINEMATOGRAFICĂ ROMÂNNO-ITALIANĂ (CINEROMIT)

de MANUELA CERNAT

**I**n 1942, imposibilitatea obținerii din partea forurilor în drept a fondurilor necesare dezvoltării unei adevărate industrii filmice a obligat conducerea O.N.C. (Oficiul Național Cinematografic) să apeleze, cu toate riscurile implicate de conjunctura istorică dată, la o cooperare cu parteneri străini. În urma demersurilor stăruitoare ale energicului Ion Cantacuzino (numit director cu delegație al O.N.C.), la 5 ianuarie 1943 lua ființă „Societatea Cinematografică Româno-Italiană” (CINEROMIT), cu un capital subscris în părți egale de O.N.C. și de un grup de firme italiene, printre care ENIC, LUXFILM (care produsese filmul de debut al lui Vittorio De Sica *I bambini ci guardano*), ICI (care tocmai avea pe șantier *Ossessione* al lui Luchino Visconti) și „Artisti Asociați”. Nu întâmplător din partea italiană fuseseră atrase tocmai firmele promotoare ale celor dintii opere de factură neorealistă. Colaborând cu ele, cinematografia română și-ar fi putut valorifica din plin vocația realistă, vădită dintotdeauna. Acordul de colaborare prevedea, printre altele, „construcția, echiparea și exploatarea de studiouri pentru producția de filme, precum și de laboratoare cinematografice; producția de filme, fie pe cont propriu, fie în participare, sau pe seama terților; exploatarea producției proprii sau a altora; achiziționarea și exploatarea de filme naționale și străine; exploatarea de săli de cinematograf etc.”

Într-o primă etapă, la București s-a construit o sală de cinematograf, „Excelsior”, unde au rulat în locațiune o seamă de filme italienești începînd cu *I bambini ci guardano* și cu *Quattro passi fra le nuvole* al lui Blasetti. Clauza cea mai importantă rămînea însă desigur aceea a construirii și echipării unui modern studiou. Partea română urma să pună la dispoziție baza tehnică a studioului O.N.C., iar partea italiană să furnizeze echipamentul celor trei platouri ale Casei Torineze FERT, care demontat de teama bombardamentelor aștepta în cutii să fie expediat la București, spre a fi remontat în studioul cu trei platouri și cu anexele necesare, plănuît a se construi pe malul lacului Fundeni, conform proiectului arhitectului Octav Doicescu.

Între timp, pînă la începerea lucrărilor, CINEROMIT prelua, operativ, de la O.N.C., filmul deja început *Escadrila albă*, o romanțioasă poveste de dragoste dintre un aviator român și o infirmieră italiană din serviciile sanitare aeropurtate, plasată pe fundalul războiului în curs. Continuînd politica lui de atragere spre cinematografie a unor personalități de prim rang din lumea artelor și a culturii, Ion Cantacuzino încredinșase regia unui debutant într-ale filmului, dar avînd în urmă o prestigioasă carieră teatrală: Ion Sava (asistat din partea italiană de Mario Zama). Ion Sava semnase și scenariul, adaptat după o proză italienească. În distribuție, alături de protagoniștii Mariella Lotti și Claudio Gora, și de interpreții Mario Visconti, Carlo Campanini, Tino Bianchi, apăreau și doi îndrăgiți actori ai scenelor bucureștene, Lucia Sturdza-Bulandra și Marcel Anghelescu. Exte-

rioarele s-au filmat în România, unde operatorul șef, italian, a fost secondat de căpitanul Panțu de la Serviciul Cinematografic al Armatei, restul echipei fiind alcătuită din tehnicieni ai O.N.C., iar interioarele la Roma, pe platourile studioului Cinecittà, în decorurile arhitectului Virgil Antonescu. Din păcate însă Ion Sava n-a mai apucat să-și monteze filmul, împiedicat fiind să se reîntoarcă la Roma de ocuparea Italiei de către trupele hitleriste. Încheiat în grabă de către alteineva, după cit se pare de Aldo Vergano <sup>1</sup>, *Escadrila albă* avea să ruleze pe ecranele Italiei după eliberarea din 1945, dar Ion Sava nu avea să apuce a-l mai vedea vreodată.

Nu este lipsit de interes să semnalăm că întemeierea unei societăți cinematografice româno-italiene chiar sub nasul nemților, care vizau să controleze întreaga activitate filmică din Europa, l-a scos din sărite pe Goebbels, care în 1942 nota furios în jurnalul lui : „Italienii ne fac greutăți în multe privințe. Acum încearcă să se infiltreze în noua industrie cinematografică de la București care urma de fapt să fie domeniul nostru. Bineînțeles, ei dispun de mijloace insuficiente, dar tare le-ar place să se înfrupte din cozonac. Mare lucru în momentul de față nu se poate face în privința asta” <sup>2</sup> (s.n.). În schimb, după intrarea armatelor germane în Italia, autoritățile hitleriste n-aveau să precupețească nici un efort pentru a sugruma cooperarea româno-italiană, căutînd în primul rînd să taie orice cale de comunicare între cei doi parteneri. Nemaiprimind filme italienești în locațiune, partea română a CINDEROMIT-ului pierdea o sursă importantă de venituri. Pe aceeași cale a fost sabotată construirea Studioului de la Fundeni, prin blocarea în Italia, în urma intervenției germane, a aparatului ce aștepta să plece spre București. Ca și în cazul proiectului Ermolieff, se eșuase la un pas de împlinirea vechiului vis al cineaștilor noștri, de astă dată însă din rațiuni infinite mai grave decît în 1926.

Și totuși, în ciuda tuturor obstacolelor, încercînd parcă să facă abstracție de vuietul războiului și de complicata urzeală a intereselor politice, în februarie 1944 CINDEROMIT-ul izbutea să dea primul tur de manivelă la un al doilea film, produs de astă dată în regie proprie, comedia *Visul unei nopți de iarnă*. La originea acestei ecranizări după piesa omonimă a lui Tudor Mușatescu (creată pe scenă de George Vraca și de Leny Caler) se afla tot redutabilul tandem Jean Georgescu, în calitate de regizor-scenarist, și Ion Cantacuzino, în calitate de director de producție. Inițial, drepturile de adaptare fuseseră cumpărate de casa italiană INCINE-Scala cu care urma să se realizeze în coparticipare filmul, dar după întreruperea legăturilor dintre București și Roma în septembrie 1943 partea română și-a asumat integral proiectul. Echipa avea să fie alcătuită, în majoritatea ei, din colaboratorii lui Jean Georgescu la *O noapte furtunoasă*. Imaginea au asigurat-o Gérard Perrin și Louis Berger (asistat de Ion Cosma), decorurile le-a semnat Ștefan Norris, sunetul l-au captat Anton Bielusici, Victor Cantuniari și George Mărai, montajul i-a revenit Luciei Anton (sub supravegherea directă a lui Jean Georgescu). În schimbul capitoul muzică a apărut un nume nou, compozitorul Nicolae Chirculescu. Pentru distribuție regizorul scontase la început pentru rolurile principale pe George Vraca și pe George Timică, înlocuiți în cele din urmă cu Mișu Fotino și G. Demetru. Alături de „capete de afiș”, precum impunătoarea Maria Filotti și tinărul dar deja celebrul Radu Beligan, debutau Ana Colda și alți cîțiva din absolvenții „cursului experimental pentru cinema”, organizat de cîțiva ani încoace sub egida Ministerului Educației Naționale de către însuși Jean Georgescu în colaborare cu D. I. Suchianu. Ca de obicei n-au lipsit neprofesioniștii; unul din cei mai aplaudați interpreți ai filmului s-a dovedit compozitorul Gherase Dendrino, în rolul valetului.

Demarate la 14 februarie 1944, filmările aveau să dureze pînă în toamna anului 1945, fiind întrerupte de mai multe ori, pentru lungi perioade. În aprilie 1944, cînd bombardamentele au impus evacuarea personalului și aparaturii de la O.N.C. și CINDEROMIT, se turnase aproximativ 25% din material. După actul de la 23 August, reorganizarea structurală a O.N.C.-ului și reorientarea întregii activități cinematografice, care, evident, avea acum alte priorități, a întîrziat o vreme reluarea turnării. După vizionarea materialului existent, în februarie 1945, noua conducere a O.N.C. aproba acordarea unui credit de 2 milioane pentru terminarea filmului, componența echipei rămînînd aceeași. Aprobare de cenzură la 20 februarie 1946, *Visul unei nopți de iarnă* ieșea în premieră la 2 martie, rulînd simultan pe ecranele cinematografelor Excelsior (proprietatea O.N.C.) și Luxor.

<sup>1</sup> Toate încercările noastre de a deplsta o copie a filmului în Arhivele Italiene, sau de a găsi repere în presa peninsulară

a epocii au rămas deocamdată fără rezultat.

<sup>2</sup> Cf. *Magazin istoric*, septembrie 1968.



Deși prelucrase o „comedie delicioasă, unde hazul se amestecă cu grația și poczia și unde incurcăturile de situație alternează cu tabloul de moravuri” — cum relevă D. I. Suchianu, pornind deci de la un text perfect adecvat propriului său temperament, Jean Georgescu nu mai reușise însă să reediteze performanța din *O noapte furtunoasă*, nemaiajungînd, adică, la *stil*, chiar dacă *Visul* rămîne un demn produs cultural. De vină s-ar putea să fi fost nefireasca discontinuitate a procesului de elaborare, sau poate pur și simplu un omenesc „feding” al tonusului creativ. Nu-i mai puțin adevărat că și lumea mușatesciană, aflată într-o anume măsură în prelungirea celei caragialiene, este mai limfatică; ceea ce acolo era sentiment cu năbădăi devine aici sentimentalist. Totul este supus unei anume diluări, caracterele tipice neavînd desigur aroganța și nici forța unei pături sociale „în ascensiune” în viața națiunii. Forța expresivă trebuia să derive tocmai dintr-o certă atonie a banalității, lucru evident mai greu de obținut. În consecință, după premieră, opiniile favorabile ale criticii se dovedesc concesive, în timp ce reacțiile negative lasă să se întrevadă un vehement parti-pris. „Mult așteptatul film românesc, a cărui naștere atît de grea a stîrnit un potop de comentarii răutăcioase, s-a prezentat în sfîrșit la examen — scria Lazăr Cassvan în *Cinema* <sup>3</sup> —, regizorului Jean Georgescu nu i se cuvin decît laude pentru tot ce a realizat”. În schimb, un fost asistent de regie al lui Jean Georgescu la *O noapte furtunoasă* se arăta necruțător: „într-un cuvînt o totală dezamăgire, fapt ce trebuie să ne îndurereze pentru munca pe care au depus-o atîția oameni, luni de zile [...]. Filmul are totuși și o calitate. E scurt!”<sup>4</sup>. În sfîrșit alt cronicar, uitînd cu desăvîrșire de precedentă realizare a lui Jean Georgescu nota: „Cu subtitluri și cu actori străini, desigur *Visul unei nopți de iarnă* ar fi fost un film de «serie» mediocru. Dar fiindcă este un film românesc, cu actori și tehnicieni indigeni și comparîndu-l cu producțiile din trecut, putem afirma că este cea mai onorabilă încercare din cîte s-au făcut la noi [...]. Un film românesc pe care dacă-l «scăpați» — anunța profetic gazetarul — nu veți avea ocazie să vedeți altul decît peste cîțiva ani”<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Nr. 705—706 din 6 martie 1946.

<sup>4</sup> Virgil Stoenescu, *Visul unei nopți de vară*, în *Cortina*, 8 martie 1946.

<sup>5</sup> Robert Molescu, *Visul unei nopți de iarnă*, în *Bis*, 10 martie 1946.



# CERCETĂRI DE ISTORIA MUZICII ȘI TEATRULUI

## CIRCULAȚIA UNOR MANUSCRISE MUZICALE ROMÂNEȘTI ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

de GHEORGHE C. IONESCU

Cînd Petru Efesiu a venit de la Constantinopole în Țara Românească, în 1816, stabilindu-se la București, a adus cu sine, în manuscris, cîntările liturgice aranjate în sistima nouă de către cei trei mari reformatori de la Bizanț ai muzicii psaltice, Grigorie Lampadarie, Chrisant de Madit și Hurmuz Hartofilax. Primit cu interes de oficialitățile culturale și administrative ale Bucureștiului, sprijinit de însuși domnul țării, Vodă Caragea, Petru Efesiu înființează un an mai târziu, în 1817, pe lângă biserica sf. Nicolae-Șelari o școală de muzică pentru învățarea noului sistem de notație, școală unde vor fi pregătiți cîntăreți, diaconi, preoți, monahi, între care inșiși Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Panaiot Enghiurliu, Costache Chiosea, personalități ale culturii muzicale românești din acea vreme. Era un prim contact cu noul metod de scriere a muzicii bizantine — mai simplu, mai clar, mai ușor de asimilat —, sistem care inaugurează în istoria semiografiei răsăritului ortodox perioada christantică (de la Chrisant de Madit, teoreticianul grupului), și care va dăinui pînă în zilele noastre. Școala lui Efesiu, cu predarea în limba greacă, în care pe lângă partea teoretică elevii erau introduși în cunoașterea întregului repertoriu liturgic notat în noua sistimă, nu a durat prea mult. Existența acesteia, într-un moment de mare avînt patriotic, prevestitor al revoluției de la 1821, a însemnat însă un factor de progres în viața spirituală a țării creînd premisele înființării în 1819 a noii școli de muzică psaltică „în limba patriei”, a cărei conducere a fost încredințată dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul. Numai că, repertoriul preponderent în circulație în acest timp era cel grecesc; de aceea Mitropolitul Dionisie Lupu însărcinează pe Macarie cu tălmăcirea cîntărilor liturgice în românește așa fel încît elevii să intre în contact direct cu acestea, asimilindu-le, formîndu-și o bază repertorială pentru activitatea profesională de mai târziu. În felul acesta, școala națională de muzică a lui Macarie Ieromonahul, așa cum ceva mai înainte pentru cîntările grecești fusese școala lui Petru Efesiu, devine centrul de difuzare al cîntărilor în limba română, copiate pe foi volante, în fascicule sau în colecții integrale, făcîndu-le să circule pretutindeni unde se vorbea „rumânește”, în Țara Românească, în Moldova și dincolo de munți, în Transilvania. Aceasta mai ales pînă la apariția primelor lucrări tipărite ale lui Macarie Ieromonahul în 1823 (*Anastasimatarul* și *Irmologhionul*) și 1827 (*Tomul al doilea al Anthologhiei*), lucrări cuprinzînd cîntări originale ale acestuia sau „introduse” după cele grecești, după ce în 1820 apăruseră la București primele cărți de muzică psaltică în grecește, tipărite de Petru Efesiu (Νέον Ἀναστασιματάριον și Σύνοπτον Δοξαστάριον ale lui Petru Lampadarie) în noua sistimă. Repertoriul tipărit, așa cum se observă din titlurile enunțate, era însă insuficient, puțin cuprinzător. Lipseau în principal cîntările Liturghiei (Trisaghioane, Heruviche, Axioane, Chinonice) precum și unele cîntări din celelalte servicii liturgice. Se simțea apoi nevoia unei mai mari varietăți stilistice în sfera aceluiași serviciu, abordarea unui autor sau altul, după gust și preferințe, căutîndu-se originalul, ineditul. De asemenea, dincolo de cerințele cultului religios,

exista plăcerea bibliofilă de a poseda în manuscris antologii psaltice, în limba română sau greacă (uneori mixte), conținând selecțiuni de cîntări dintre cele mai izbutite din creația marilor dascăli ai muzicii bizantine, inclusiv a compozitorilor autohtoni. Ne găsim, de altfel, în plină perioadă de înflorire a muzicii psaltice în țara noastră, ajunsă la apogeu o dată cu apariția pe firmament a „smeritului dascăl de cîntări” Macarie Ieromonahul, urmat foarte îndeaproape de cealaltă stea, Anton Pann, patroți înflăcărați în toată structura lor, în toată activitatea muzicală și cultural-artistică pe care au desfășurat-o. În acest context, în prima jumătate a secolului al XIX-lea (acțiunea se prelungește, cu o frecvență mai mică însă, și după aceea) apar o seamă de manuscrise psaltice — Irmologhioane, Anastasimatare, Doxologii, dar mai ales Antologii muzicale — întocmite de copişti pentru satisfacerea unor cerințe personale sau în baza unor solicitări particulare, o parte dintre acestea fiind conservate în biblioteci publice, ale unor biserici sau mănăstiri, ale unor colecționari, constituind bunuri de patrimoniu, inestimabile prin valoarea lor istorică-tradițională.

Plecînd de la aceste sumare considerații ne propunem să prezentăm în acest studiu două codice muzicale psaltice scrise în orașul Ploiești și care au circulat pe teritoriul județului Prahova, primul intitulat *Anthologhie musicească*, scris de Ioniță Stoicescu-Logofețelul în 1828 pentru mănăstirea Ghighiu, al doilea intitulat *Cărticică de musichie*, scris de Nicolae sin Popa Apostol în 1835 pentru Ioan Gherasim Gorjanu din Vălenii de Munte.



Între primele manuscrise de muzică psaltică în notație chrisantică — „noua sistimă” — în care sînt cuprinse cîntări în limba română și limba greacă, este manuscrisul *Anthologhie musicească* scris de Ioniță Stoicescu-Logofețelul, dascălul Școlii de muzică din Ploiești, pentru ieromonahul Ghermano de la mănăstirea Ghighiu, județul Prahova.

Născut la Ploiești în anul 1801, Ioniță Stoicescu-Logofețelul învață „buchiile la școala de gramatici de la biserica Domnița Bălașa din București”<sup>1</sup> iar „curgerea meșteșugului sistimii musichii cea nooă de la începuturile cele dintăiu pînă la cele mai de pre urmă adinci și grele mathimi ale desăvirșirii acestui meșteșug”<sup>2</sup> cu dascălul Costache Chiosea „care avea scôla pe Podul lui Șerban Vodă”, primind „cuvînciosul atestat” ca „fiind îndestul de a paradosi orice mathimi a acestei sistimi, ca un desăvirșit dascăl”<sup>3</sup> în 20 mai 1824 de la Macarie Ieromonahul, „dascălul școalelor de musichie a Țării Românești”. A fost „logofețel” („copist”) în cancelaria logofeției cei mari (Ministerul Justiției)<sup>4</sup>, apoi, din septembrie 1825, după ce Grigorie Dimitrie Ghica Voievod întărește anaforaua divanului veliților boieri cu privire la întocmirea școlilor naționale în capitalele de județ „orînduind dascăli atît pentru învățătura cărții rumânești cît și pentru cîntări... după meșteșugul psaltiisimii celei nouă”<sup>5</sup>, să fie numit dascălul școlii de muzică din orașul Ploiești, îndeplinind în același timp și oficiul de cîntăreț la biserica sf. Gheorghe din aceeași localitate. După desființarea școlii, în 1838, rămîne mai departe cîntăreț, apoi, din 1853, apărător (avocat) la judecătoria județeană Prahova pentru ca, în perioada anilor 1857—1859 să funcționeze ca profesor și director la școala începătoare în locul lui Ioan Gherasim Gorjanu, decedat. A scris *Schitze din Istoria Patriei* (Ploesci, 1880); a doua ediție, postumă, cu o prefață de Nicolae Iorga. Apreciat și stimat pentru întreaga sa activitate profesională, Ioniță Stoicescu se stinge din viață la 3 februarie 1889.

Revenind la manuscrisul lui Ioniță Stoicescu-Logofețelul, acesta a fost „dăruit de Minist. Cultelor și Instr. Publice cu adresa nr. 22 289 din 22 noiem. 1903” Bibliotecii Academiei Române unde se păstrează înregistrat la cota Ms. rom. 2 434. Scris îngrijit, cu cerneală neagră și roșie, fără corecturi sau ștersături care să strice aspectul estetic al paginii, manuscrisul conține 310 file și este alcătuit din două părți : prima, plasată în față (f. 1—33<sup>v</sup>), scrisă de copişti anonimi și a doua, manu-

<sup>1</sup> Carol-Nicolae, Debie, *Un pedagog ploieștean la începutul secolului al XIX-lea, Ioniță Stoicescu*, ms. dactilografiat, Arhivele Statului Ploiești, 1980.

<sup>2</sup> Liviu Ștefănescu, *Școala de muzică de la Ploiești*, ms. dactilografiat, Arhivele Statului Ploiești, 1978 (a se vedea Atestatul, în copie, semnat de Constandin Chiosea pentru Ioniță Stoicescu-Logofețelul, cu drept de a profesa muzica psaltică în sistima nouă; 5 septembrie 1825).

<sup>3</sup> *Ibidem*, Atestatul, în copie, semnat de Macarie Iero-

monahul pentru Ioniță Stoicescu (28 mai 1824) cu drept de predare a muzicii psaltice în sistima nouă.

<sup>4</sup> Ioan Stoicescu, *Schitze din Istoria Patriei urmate de Istoria Plotesciloru*, (Prefacia), Ploesci, 1880.

<sup>5</sup> Arh. St., Buc., *Condica Domnească* nr. 113, f. 72. Apud. C.M. Boncu, *Documente privind istoria învățămîntului prahovean*. Text dactilografiat, aflat în bibl. „N. Iorga” din Ploiești, p. 19.

scrisul propriu-zis (f. 34—310<sup>v</sup>) scris de Ioniță Stoicescu. Așa cum se precizează și în colofon<sup>6</sup>, manuscrisul este o Antologie cuprinzând cântări de la Vecernie, Utrenie și cele trei tipuri de Liturghie. Are copertile din carton gros, îmbrăcate în piele de culoare maron închis, de dimensiunile 324 × 170 mm, fiind ușor deteriorate datorită folosirii îndelungate la strănă. Cotorul, care măsoară în linie orizontală 50 mm., are 6 încrustații și titlul *ANΘΟΛΟΓΙΕ*, săpate în piele.

Prima parte (f. 1—33<sup>v</sup>), în care hirtia este semipergament fără filigran, cu linii vergeures dispuse orizontal și linii pontuseaux, cite 9 la pagină dispuse de asemenea orizontal, la 27 mm distanță, are 10 pagini albe (f. 1<sup>v</sup>, 10<sup>v</sup> și 30—33<sup>v</sup>). Oglinda paginii este de 165 × 115 mm, cu variații pînă la 190 × 120 mm, după preferințele copiștilor, în această parte grafica lucrării aparținând mai multor mîini. Numerotarea este mecanică, în folio, cu cifre arabe marcate sus, la jumătatea paginii. În privința numărului de rinduri de muzică și text literar, există de asemenea unele inconsecvențe, înregistrându-se pagini asimetrice cuprinzînd între 12—16 rinduri scrise.

A doua parte — manuscrisul propriu-zis — aparține integral lui Ioniță Stoicescu. Hirtia este un semipergament cu filigran (leul), cu linii pontuseaux verticale, 5 la pagină, distanțate între ele la 30 mm., în timp ce liniile vergeures, foarte discrete, sînt dispuse orizontal. Oglinda paginii este de 165 × 105 mm, cadrul păstrîndu-se strict pe tot parcursul lucrării. Aceeași consecvență și în privința numărului de rinduri de muzică și text literar, cite 15 pe fiecare pagină. Desigur, acolo unde este vorba de titluri, numărul rîndurilor se reduce în funcție de dimensiunile acestora. Numerotarea este în continuare mecanică, cu cifre arabe, scrise în partea de sus a paginii, începînd cu folio 34. Două pagini sînt albe (f. 279—279<sup>v</sup>). Alte trei pagini (f. 278<sup>v</sup>, 310 și 310<sup>v</sup>), inițial albe, au fost completate ulterior de o altă mînă. Pe folio 278<sup>v</sup> a fost scris cu cerneală neagră un „axion românesc” în scara enarmonică hisar, pe folio 310 psalmul 135, numai textul în limba greacă (Ἐξομολογῆσθε τῷ κυρίῳ), iar pe folio 310<sup>v</sup> unele însemnări ocazionale, datate în anul 1849, scrise probabil de ieromonahul Ghermano în posesia căruia se găsea *Anthologhia*. O a doua numerotare, în coli de cite 4 foi (8 pagini) este manuală, cu cifre arabe scrise cu cerneală neagră, plasate la mijloc în partea de jos pe paginile de început ale fasciculelor, aparține lui Ioniță Stoicescu. În acest fel, cifra nr. 1 manuală corespunde cifrei mecanice nr. 34, cifra manuală nr. 2 cifrei mecanice nr. 38, cifra manuală nr. 3 cifrei mecanice nr. 42 etc. Șirul notării manuale este întrerupt însă după fascicula 59, la folio 269<sup>v</sup>, introducîndu-se aici 3 coli nenumerate (din ultima coală lipsesc 2 foi nescrise), deci 10 foi (20 pagini) care corespund foliilor 270—279<sup>v</sup>, numerotate mecanic. Precizăm că la folio 270, în josul paginii, se face mențiunea : „Aceste 3 coale fără număr să să puie după numărul 59”, scris de o altă mînă. Numerotarea manuală se reia la folio 280 cu fascicula notată cu cifra 60. Se pare că Ioniță Stoicescu, după ce și-a încheiat lucrarea alcătuită din 64 de fascicule, s-a gîndit că este oportun să o completeze cu seria Axioanelor praznicale, cu textul în limba română, extrase întocmai din *Irmologhionul* tipărit la Viena în 1823 de Macarie Ieromonahul, pe care le-a introdus în *Anthologhie* între fasciculele 59—60. Așa cum menționam la început, *Anthologhia*, atît partea adăugată dar mai ales manuscrisul propriu-zis, este scrisă curat, cu cerneală neagră și roșie, atît textul muzical cît și cel literar fiind ușor descifrabile. Sînt scrise cu negru neumele, textul literar și semnele consonante (mai puțin eteronul) iar cu roșu titlurile cîntărilor, numele autorilor, churile, mărturiile, semnele temporale, storalele, precum și inițialele din incipitul textului literar. Colofonul este de asemenea scris cu roșu. În ce privește titlurile, asemenea textului literar, ele sînt scrise cursiv, în limba română cu caractere chirilice sau în limba greacă, după felul cîntărilor.

Trecînd la prezentarea conținutului liturgic, separat pentru fiecare dintre cele două părți ale *Anthologhiei*, precizăm caracterul general al lucrării, cuprinzînd cîntări diverse, în limbile română și greacă, proprii celor trei servicii : Vecernie, Utrenie și Liturghie. Astfel, prima parte (f. 1—33<sup>v</sup>) cuprinde 22 de cîntări între care 18 cu text în limba română, 3 cu text în limba greacă și 1 tererem, cîntări scrise de mai multe mîini, diferențiat, firește, în ce privește calitatea cernelii, a scrisului, a punerii în pagină etc. Sînt aici 5 Axioane duminicale, 4 cîntări din Canonul Învierii, 9 Horovice, 2 cîntări la Răspunsurile mari și Polieleul *Cuvînt Bun* pe „glas al 8-lea” de Anton Pann. Cîntările,

<sup>6</sup> Pentru cunoaștere redăm integral colofonul din *Anthologhie musicească* a lui Ioniță Stoicescu (f. 309<sup>v</sup>): „Acest tomos ce se numește antologhie musicească este a sfinției sale părintelui Ghermano Ieromonah de la schitul Ghigheu în sud Prahova și s-au scris de mine Ioniță Stoicescu Logofeteșu, dascălu Școalei de musichie în orașul Ploesti, în fericite și

luminate zilele prea înălțatului nostru Domn Grigorie Dimitrie Gibla Volevod întru al șaselea an al domniei sale avînd și arhiepiscop pe prea-o-sfințitul și de Dumnezeu alesul mitropolit a toată Ungro-Vlahia kirlu klr Grigorie în anul 1828, ghenarie 10, s-au terminat”.



în majoritate cu text românesc, după cum s-a arătat, tâlmăcite din grecește, aparțin, cu excepția unor autori neidentificați, celor doi dascăli constantinopolitani Grigorie și Petru Lampadarie.

A doua parte a manuscrisului (folio 34 — 310<sup>v</sup>) conține 155 de cîntări liturgice, între care 34 cu texte în limba română, 112 cu texte în limba greacă, 8 tereremuri și un cîntec moral, *Deschide-te gură, cîntă*, lucrare originală a lui Macarie Ieromonahul pe versurile poetului Barbu Paris Mumuleanu.

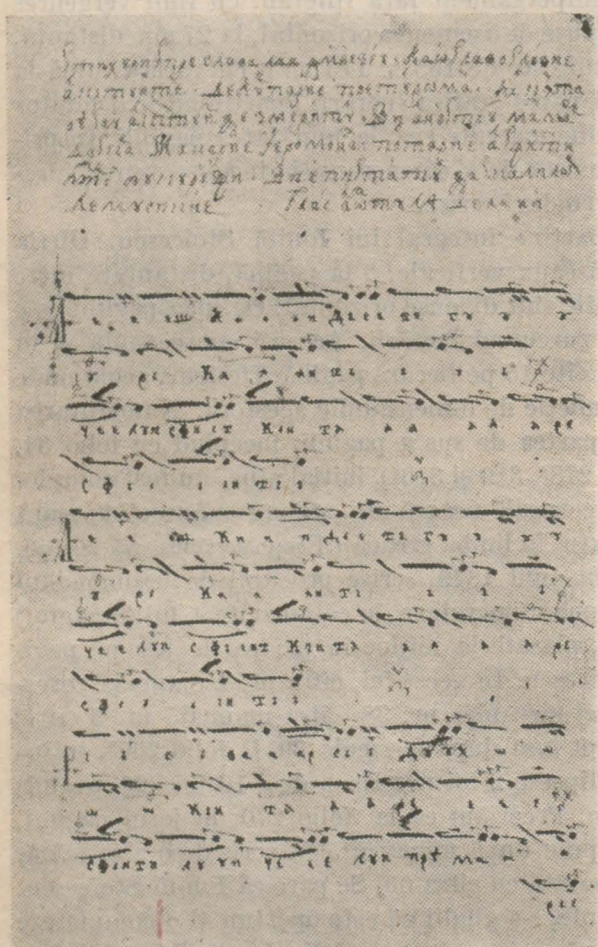


Fig. 1 BAR, ms. rom. 2434, fol. 307<sup>v</sup>, Macarie Ieromonahul, *Deschide-te gură, cîntă*.

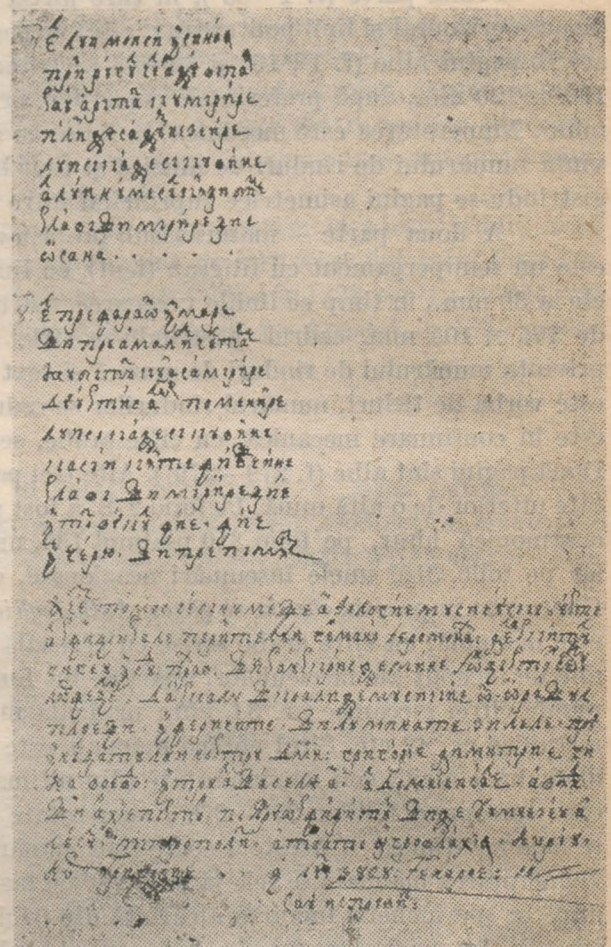


Fig. 2 BAR, ms. rom. 2434, fol. 309<sup>v</sup>, colofonul.

leanu<sup>7</sup>. Din grupa cîntărilor în limba română — alături de cîntecul moral pe care l-am anticipat — reținem 13 Axioane praznicale, 5 Axioane duminicale, 3 Polielee, 1 Pasapnoarie, 4 cîntări din Canonul Învierii, Prochimene, Antifoane, Evloghitarii, *Lumină lină* și cîntecul ocazional cînd slujește Arhiepiscopul *Pre stăpînul*, cele mai multe — în proporție aproximativ egală — din serviciile Utreniei și ale Liturghiei. O parte dintre acestea sînt cîntări originale românești semnate de Macarie Ieromonahul (5 Axioane praznicale, 3 Axioane duminicale și Polieleul *La rîul Vavilonului*) și de dascălul Mihalache Protopsaltul, autorul Pasapnoariei (*Toată suflarea*), singurii compozitori psalți români preferați de Ioniță Stoicescu. Celelalte cîntări românești sînt tâlmăcite din grecește de Macarie și aparțin compo-

<sup>7</sup> Macarie Ieromonahul a scris două cîntece morale: *Cîntarea dimineții*, pe versurile lui Ion Heliade Rădulescu, și *Deschide-te gură, cîntă*, pe versurile poetului Barbu Paris Mumuleanu, ambele de aleasă inspirație și deosebită frumusețe artistică. *Deschide-te gură, cîntă* este scris în perioada anilor 1823 cînd Macarie vine de la Viena, și 1828 cînd îl întîlnim pentru prima dată reproducînd în *Anthologia* must-cească a lui Ioniță Stoicescu-Logofețelul. Versurile apar ulterior acestei date, în 1837, în volumul postum *Poezii ale lui Barbu Paris Mumuleanu* îngrijit de Ion Heliade Rădulescu, Macarie folosindu-se de un text manuscris pentru compunerea

acestei cîntări. Publicat tirziu, în 1909, de Dometie Ionescu în volumul *Cîntări religioase, Deschide-te gură, cîntă* a circulat în manuscris în foi volante sau antologii muzicale. În afara Ms. rom. B.A.R. 2434 (f. 307<sup>v</sup>) scris de Ioniță Stoicescu în 1828, îl mai întîlnim în Ms. rom. B.A.R. 1804 (f. 451) din 1838 și în Ms. rom. B.A.R. 3736 (f. 3, 10<sup>v</sup> și 17), nedatată. Varianta lui Anton Pann din *Cîntece de stea* (1848) p. 107 și *Ibidem* (1852) p. 156, reproducută în manuscrisul *Ucenescu* (f. 143<sup>v</sup>) din 1852 și în notație liniară de Gheorghe Ciobanu în *Anton Pann, Cîntece de lume*, Buc., 1955, p. 352, este după originalul lui Macarie.



zitorilor Grigorie Lampadarie, Petru Lampadarie, Gheorghe Cretanul și Hurmuz Hartofilax. De remarcat faptul că din cele 34 cîntări românești notate aici, 13 figurează în *Irmologhionul* tipărit de Macarie în 1823 și 14 în *Tomul al doilea al Anthologhiei* tipărit la București în 1827, lucrări care constituie sursa principală ce i-a servit lui Ioniță Stoicescu în selectarea cîntărilor. De altfel, confuzia ce apare la Macarie în *Irmologhion* în ce privește determinarea titlului Axionului de la Rusalii, Bucu-



Fig. 3 Ioniță Stoicescu-Logofetelul și familia sa (colecția ing. dr. Carol-Nicolae Debic)

ră-te împărăteasă maică, atribuit greșit celui de la Înălțare, apare și la Ioniță Stoicescu. Eroarea va fi corectată ulterior, în alte manuscrise sau lucrări tipărite. Între acestea menționăm ca primă lucrare *Ms. rom. B. A. R. 1804* (f. 210) scris de Ghimnasie Monahul de la Căldărușani în 1838 și care cuprinde printre altele Cîntările liturghiei „intraduse de Macarie Ieromonah”.

Grupa cîntărilor în limba greacă cuprinde 120 de lucrări proprii serviciilor de la Vecernie, Utrenie și Liturghie. După Psalmul 1, *Μακάριος ἄνθρωπος* (*Fericit bărbatul*) de Hurmuz Hartofilax, înregistrăm aici nu mai puțin de 22 Heruvice (*Οἱ τὰ χερουβίμ*), 8 aparținând lui Petru Vizantie (cîte unul pentru fiecare glas), 6 lui Petru Efesiu, 5 lui Grigorie Lampadarie, 3 lui Petru Lampadarie și 1 lui Hurmuz Hartofilax. De asemenea 47 Chinonice (30 de titluri) pentru diverse sărbători ale anului între care *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον, Ποτήριον σωτηρίου, Εὐλογήσω τὸν Κύριον, Τοῦ δείπνου σου, Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ, Εἰς μνημόσυνον, Σῶμα χρυστοῦ, Νῦν αἱ δυνάμεις* etc. semnate de Petru Lampadarie (16), Daniil Protopsaltul (13), Grigorie Lampadarie (5), Gheorghe Cretanul (2), Iacob Protopsaltul (2), Petru Vizantie și Ioan Protopsaltul. De remarcat faptul că din cele 69 de titluri menționate (22 Heruvice și 47 Chinonice), 63 de titluri (16 Heruvice și 45 Chinonice) se găsesc în ordine aproximativă în *Ms. grec B. A. R. 958* (*Εκκλησιαστικὴ Μουσική*, Tom. 4, folio 28—43 și 75<sup>v</sup>—84—Heruvicile — și folio 134—144<sup>v</sup>, 156—168<sup>v</sup> și 208—279<sup>v</sup> — Chinonicele — ) ceea ce presupune aceeași sursă. Manuscrisul datat 27 februarie 1827 a aparținut cîntărețului Dumitrache Popovici, cumpărat de Macarie Ieromonahul de la Costache Chiosea „drept talere 60”, utilizîndu-l după toate probabilitățile la traducerea din grecește a „tomului al patrulea al Anthologhiei”. Din serviciul Liturghiei mai notăm 7 Axioane (*Ἀξιὸν εἶπέν*) 5 cîntări legate de Trisaghion, și în final, 8 Irmoase calofonice urmate de eratimi, cîte unul pentru fiecare glas, celelalte cîntări fiind proprii serviciului de dimineață al Utreniei, din care reținem 4 Polielee (*Δοῦλοι Κυρίου* de Petru Lampadarie și Daniil Protopsaltul și *Ἐπὶ τῶν ποταμῶν Βαβυλῶνος* de Grigorie Lampadarie), 1 Pasapnoarie (*Πᾶσα — πνοή* de Ioan Protopsaltul) și 6 Doxologii (*Δόξα σοὶ τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς* de Grigorie și Petru Lampadarie). Care au fost izvoarele ce i-au servit lui Ioniță Stoicescu pentru selecționarea acestor lucrări este greu de precizat. Menționăm totuși că o parte dintre acestea se găsesc în manuscrise grecești notate în sistima nouă și datate anterior *Antho-*



loghiei sale, între care *Ms. grec. B.A.R. 743* din anul 1819 (Polieleele), *Ms. grec. B. A. R. 774* din anul 1824 (Doxologiile) și *Ms. grec. B. A. R. 30* din 1822 (Pasapnoaria și alte cîntări specifice), lucrări a căror sursă comună rămîne bogăția colecțiilor liturgice aduse în țară de către Petru Efesiu, preluate, copiate și difuzate în colecții specializate sau antologice de către elevii săi sau, după aceea, de către profesioniști ai muzicii psaltice. Reținem faptul că în serviciul liturgic cîntarea în limba greacă era încă în uz, mai cu seamă în mănăstiri ai căror egumeni erau în majoritate greci. Așa se explică abundența cîntărilor psaltice cu text grecesc în circulație în această perioadă. Ele vor fi înlăturate treptat prin zelul și dragostea fierbinte față de cîntarea „în limba patriei” a multora dintre slujitorii bisericii „aprinși cu patrioticească rivnă”, procesul încheindu-se prin înlăturarea lor definitivă în timpul domniei lui Cuza, în 1863, oficiul liturgic desfășurîndu-se, de acum înainte, integral în limba națională <sup>9</sup>.



Al doilea manuscris de muzică de tradiție bizantină, cu circulație pe teritoriul județului Prahova, care ne-a atras atenția, este intitulat *Cîrticică de musicie* <sup>9</sup> scris de cîntărețul Nicolae sin Popa Apostol din Ploiești pentru profesorul Școlii naționale din Vălenii de Munte, Ioan Gherasim Gorjanu, în anul 1835.

Ioan Gherasim Gorjanu este una dintre personalitățile de vază ale timpului său. S-a născut la 31 iulie 1800 în satul Bengești, județul Gorj. Tatăl său, Radu, care era căpitan de plai și care luptase cu pandurii săi împotriva turcilor, a fost luat ostatec împreună cu soția sa Ileana și cei șapte copii și duși la Țarigrad. Aici, Ioan Gherasim Gorjanu învață limbile turcă, arabă, greacă și franceză. Răscumpărat de cojocarul Riga vine în țară în 1816 și-și continuă pregătirea la școala grecească de pe lângă biserica Stavropoleos din București. Cînd Gheorghe Lazăr înființează școala românească de la Sfîntul Sava, Ioan Gorjanu se transferă aici, încheindu-și studiile în anul 1825. În 1831 urmează cursurile de „candidați” de la sf. Sava, fiind numit la 1 aprilie 1832 profesor la școala Națională din Vălenii de Munte. Aici funcționează pînă în iulie 1837 cînd, în urma unor intrigi, se transferă la școala de la Călărași, pentru ca în 1842 să fie numit profesorul Școlii Domnești din Ploiești, care era totodată și Școală normală pentru candidații de învățători din județul Prahova. În 1848 Gorjanu este capul revoluționarilor prahoveni. Arestat de ruși, este îndepărtat din învățămînt și internat la Buzău. După 8 luni de detenție este eliberat și numit Președintele Tribunalului din Ploiești. Ioan Gherasim Gorjanu avea o aleasă cultură. Cunoștea literatură, astronomie, matematică, muzică. Mare patriot, era devotat școlii pe care a slujit-o cu pasiune și mare probitate profesională. A publicat calendare culturale, literatură, manuale didactice. Este primul autor de manuale în limba franceză din țara noastră. A tradus „din alte limbi străine în cea românească”, pe cînd se găsea la Vălenii de Munte, *Halimaua* sau *Povestiri mitologicești arăbești*. A decedat la 26 octombrie 1857 <sup>10</sup>.

Asupra lui Nicolae sin Popa Apostol nu avem știri concrete în afara celor din colofonul manuscrisului său, de unde rezultă că în anul 1835 era cîntăreț în orașul Ploiești. După toate probabilitățile, a fost elev la școala națională de muzică a lui Ioniță Stoicescu-Logofețelul. În aceeași perioadă întîlnim însă menționat numele cîntărețului Nae Apostolescu (Nică al lui Apostol), care în anii 1868—1876 conducea o școală de muzică psaltică în Ploiești <sup>11</sup>. În *Manualul de cîntări bisericești* tipărit în 1911 de Monahia Epicharia Moisescu se găsește la p. 15 următoarea notă: „*Fericit bărbatul pe ehul al 5-lea lucrat de răposatul Nicolae Apostolescu protopsalt în urbea Ploiești*”. Dacă Nicolae sin Popa Apostol și Nică al lui Apostol sînt una și aceeași persoană este greu de afirmat. Și totuși.

<sup>9</sup> Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte vechi românească*, București, 1985, p. 203.

<sup>10</sup> Colofonul de la f. 82 ne oferă amănunte: „Acestă cîrticică de musicie este a dîmnealului domnului Ioan Gherasim Gorjanu, profesoru al școlii naționale din orașul Văleni de Munte. Și s-au scris de mine cel mai mic între cîntărești Nicolae sin Popa Apostol din orașul Ploiești și s-au isprăvit de scris în leat 1835 ghenarie 28. Nicolae cîntăreț”

<sup>11</sup> Gh. I. Moisescu, *Istoria școalelor din Vălenii de Munte, 1831—1931*, Vălenii de Munte, 1931, p. 101—114;

N.I. Simache, *Revoluția de la 1848 în Ploiești și jud. Prahova*, București, 1948, p. 42; N. Iorga, *Istoria învățămîntului românesc*, București, 1971, p. 98; Mihai Apostol, *Scurtă incursiune în trecutul școlii din Vălenii de Munte*, în *Pagini din trecutul istoric al județului Prahova*, Ploiești, 1971, p. 100; Gh. Părmuță, *Istoria învățămîntului în jud. Ialomița*, vol. I, Slobozia, 1977, p. 62; Lucian Predescu, *Enciclopedia Cugețarea*, București, 1940, p. 389.

<sup>11</sup> Carol-Nicolae Deble, *O cronică ploieșteană*, mat. xerox., bibl. „N. Iorga” Ploiești, 1980.



Manuscrisul pe care Ioan Gherasim Gorjanu l-a solicitat lui Nicolae sin Popa Apostol se găsește astăzi la Biblioteca Centrală Universitară din București înregistrat la numărul 1493 (cota 091/257), fiind achiziționat în august 1985 de la anticariat de profesorul Doru Badără de la această instituție și semnalat nouă de bizantinologul Titus Moisesu. Este de format mic, de buzunar (166 × 107 mm), are copertile din carton înbrăcat în piele maron, coperta din față fiind încrustată cu desene florale și geometrice fixate în praf de aur. Cotorul, a cărui dimensiune măsoară 20 mm este de asemenea frumos încrustat. Hirtia folosită pentru scrierea partiturilor psaltice, pentru textele unor cântări lipsite de notație muzicală și pentru unele însemnări de familie aparținând lui Gherasim Gorjanu este de două feluri, de două calități. Primele 84 de file, care constituie manuscrisul propriu-zis scris de Nicolae sin Popa Apostol, sînt un semipergament lucios,

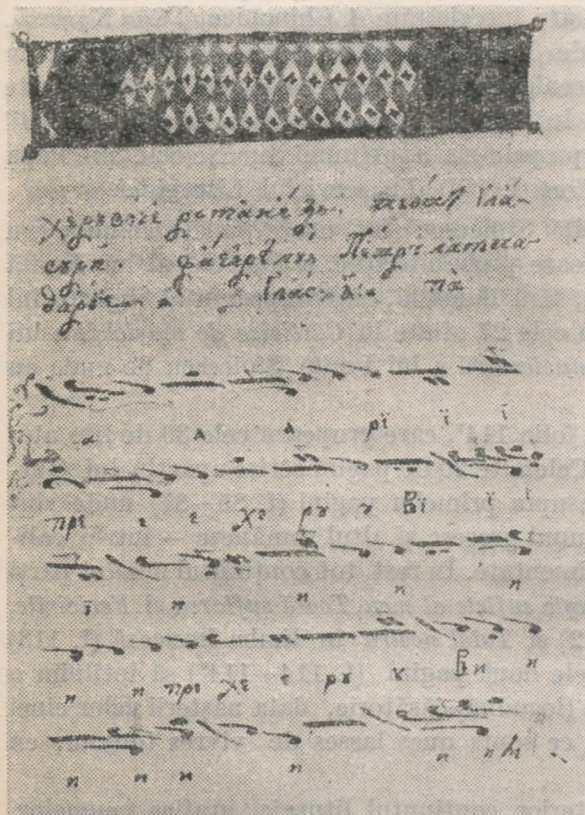


Fig. 4 BCU, ms. 1493 (cota 091/257), fol. 21, Heruvic.

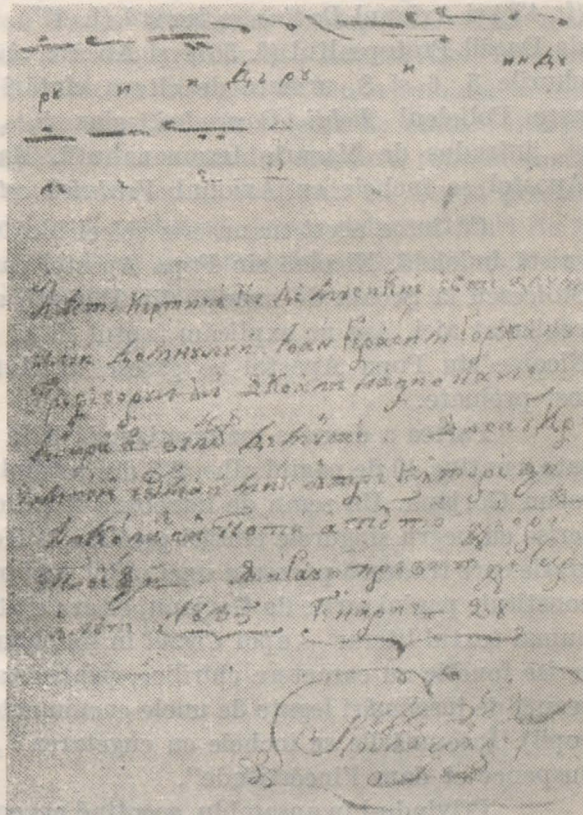


Fig. 5 BCU, ms. 1493 (cota 091/257), fol. 82, Colofonul.

filigranat, distingîndu-se clar cifra 833, avînd liniile pontuseaux verticale, foarte discrete, cite 3 la pagină, la 30 mm distanță. Celelalte 30 de foi — manuscrisul însumînd în total 114 file — sînt tot un semipergament, de calitate mai slabă însă, fără filigran, cu linii pontuseaux verticale, cite 3, uneori 4 la pagină, la 28 mm distanță, și liniile vergeures orizontale, distanțate la 12 mm. Numerotarea este manuală, în fascicule de cite 4 file, cu cifre arabe scrise de copist cu cerneală neagră în dreapta, pe prima pagină a coalei. Coalele 4 și 12 au cite 3 file în timp ce coala 20 are în compensare 6 file. Numerotarea se face pînă la fascicula 21 inclusiv, ceea ce corespunde foilor 81–84. Mai departe, cele 30 de foi atașate nu sînt numerotate. Nu există o numerotare mecanică a manuscrisului. Paginile au dimensiunile 163 × 103 mm iar oglinda paginilor — indicația fiind valabilă primelor 84 de file — este de 110 × 75 mm, cadru fix pentru această parte. Pe fiecare pagină sînt scrise invariabil cite 9 rînduri de muzică și text literar, cu excepția paginilor de titlu și ale celor din finalul cântărilor. În acest caz, paginile sînt completate cu desene florale, în negru și roșu, mai puțin realizate. Neumele, semnele consonante, textele literare și însemnările din a doua parte a lucrării sînt scrise cu negru. Cu roșu sînt scrise titlurile cântărilor, numele autorilor, ehurile, semnele temporale, ftoralele, mărturiile, literele din incipitul textului literar, iar dintre consonante numai eteronul. Scrisul este elegant, deosebit de îngrijit, curat, fără ștersături, semnele muzicale și textul literar fiind prezentate grafic la cotele de vîrf ale exigenței estetice.



În ce privește conținutul liturgic el este restrîns la un număr de numai 29 de cîntări, dintre care 27 în manuscrisul lui Nicolae Cîntărețul iar 2 scrise ulterior în paginile adăugate, de o altă mină. Cele mai multe dintre cîntări sînt proprii Liturghiei (25), celelalte 4 făcînd parte din serviciul Utreniei. Din totalul lor, 14 sînt cu text în limba română, cu caractere chirilice, și 15 cu text în limba greacă. Grupate pe genuri, alternînd cele grecești cu cele românești, ele sînt dispuse în manuscris în ordine aproximativă derulării oficiilor, începînd cu cele de la Liturghie. După două Trisaghioane (f. 1–3<sup>v</sup>), de fapt același în două ipostaze — grecește și românește —, și un Aliluia (f. 4.) urmează grupul Heruvicelor, 3 cu text în limba greacă semnate de Petru Efesiu și 3 cu text în limba română semnate de Grigorie Protopsaltul (2) și Petru Lampadarie (f. 5<sup>v</sup>–30). Șirul cîntărilor este continuat cu 3 Axioane grecești (f. 30<sup>v</sup>–35) și 3 Axioane praznicale românești, originale sau „intraduse” de Macarie Ieromonahul (f. 38<sup>v</sup>–43), urmate de un nou Trisaghion (f. 43<sup>v</sup>) și Axionul *De tine se bucură* (f. 47<sup>v</sup>). În continuare înregistrăm 4 Chinonice, Σῶμα Χριστοῦ, de Daniil Protopsaltul (f. 50<sup>v</sup>) și Αἰνεῖτε τὸν Κύριον de Petru Vizantie (f. 54–65), acesta în ehurile 5, 6 și 8, urmate de cîteva cîntări de la Utrenie în limba română (65<sup>v</sup> – 81<sup>v</sup>), între care Polieleul *Robii Domnului*, glas 5, „facere a lui kir Petru Lampadarie Peloponesianul” și „intradus de Macarie Ieromonahul”. Manuscrisul propriu-zis aparținînd lui Nicolae sin Popa Apostol se încheie cu Axionul *Vrednică ești cu adevărat* (f. 82<sup>v</sup>) din serviciul Liturghiei.

Că între acest manuscris și cel alcătuit de Ioniță Stoicescu sînt unele puncte comune nu există îndoială. Nicolae sin Popa Apostol care, după toate probabilitățile, a fost elevul lui Ioniță Stoicescu la Școala de muzică din Ploiești, a cunoscut, fără îndoială, și a împrumutat repertoriul vehiculat aici. Așa ne explicăm faptul că 17 cîntări din cele 27 aflate în *Cărticica de musicie* a lui Nicolae sin Popa Apostol se găsesc în *Anthologia musicească* a lui Ioniță Stoicescu de unde au fost preluate.

Partea a doua a manuscrisului, de la folio 85 la folio 114<sup>v</sup>, care grupează cele 30 de file atașate, conține 40 de pagini albe, 2/3 din totalul acestora. Celelalte 20 de pagini scrise aparțin lui Gherasim Gorjanu. Un semn de întrebare se ridică numai asupra primelor pagini (f. 85–87) unde sînt scrise cu negru singurele cîntări psaltice, 2 Heruvice — unul grecesc și altul românesc — într-o caligrafie care trădează prezența unei mîini mai puțin experimentate. În rest, tot conținutul acestei părți constituie pagini scrise de Gorjanu, cîteva cîntări — *Mărește suflete al meu, Toată suflarea și Fericirile*, numai textul literar — apoi *Crezul* în limba latină (f. 112) și *Tatăl nostru* în limba franceză (f. 113) scrise fonetic cu caractere chirilice, pentru ca pe ultimele două pagini (f. 114–114<sup>v</sup>) să întîlnim o seamă de însemnări legate de unele evenimente familiale (logodnă, căsătorie, data nașterii celor cinci copii). Însemnările se încheie cu cugetarea : „Ces toms ce sonts ques lasses de vivres toujours en suspence et dans l'incertitude”.

Privindu-l în ansamblu, socotind aspectul său exterior, conținutul liturgic, grafica neumelor, caligrafia textelor literare precum și însemnările adiacente din final, manuscrisul, păstrat în condiții excelente, este o bijuterie bibliofilă care te cucerește de la primul contact.



Ne-am oprit asupra acestor două manuscrise muzicale din prima jumătate a secolului al XIX-lea cu circulație pe teritoriul județului Prahova<sup>12</sup>, încercînd să scoatem în evidență importanța documentară și de conținut al acestora într-o perioadă istorică în care cîntarea liturgică se emancipează treptat de sub suzeranitatea celei grecești. Un suflu nou, de elevat patriotism întreținea conștiințele, îmbărbătindu-le spre o viață spirituală pur românească, îndepărtîndu-le tot de ceea ce era străin „spre folosul și podoaba neamului”. În școală și în biserică, la catedră și la strană, în viața

<sup>12</sup> Alte manuscrise muzicale de tradiție bizantină au fost identificate pe raza județului. Este vorba de ms. *preot Zaharia Bîlbîie*, scris de Nicolae Ioanovici din Ploiești, și Ms. O. Tudori, alcătuit de Olimbiada Monah Tudori în 1835 și care a fost un timp în posesia colecționarului ploieștean Ion Florian. Fotocopiile manuscrisului se află în colecția Gheorghe Cloban. În Biblioteca Academiei Române se găsesc de asemenea 4 manuscrise grecești care au aparținut „părintelui Ghermano, duhovnicul schitului Ghighiu”, un *Irmologhion* din 1831 (Ms. gr. 651), un alt *Irmologhin*,

nedat (Ms. gr. 696), un *Heruvico-Chinonicar* caligrafiat de Ioniță Stoicescu-Logofeteșelul (Ms. gr. 680) și *Anastasimatarul* lui Petru Lampadarie, tipărit în anul 1820 la București de Petru Efesiu, din care aproape jumătate scris de mină în locul foliilor lipsă (Ms. gr. 681). Consemnăm de asemenea existența la Ghighiu a unui alt manuscris psaltic, un *Anthologhion* românesc, care depășește însă în timp perioada de care ne ocupăm, întocmit de „fratele Costandin la leat 1874, Iunie 13”, aflat și acesta în Biblioteca Academiei Române înregistrat la cota 2343.

civică, limba română se auzea și se lăsa înțeleasă prioritar, înlocuind pe cea greacă. În acest context istoric, de avânt și înnoiri, ilustrat de personalități proeminente ale vieții sociale și culturale românești — Gheorghe Lazăr, Ion Heliade Rădulescu, Macarie, Anton Pann, Tudor din Vladimiri, Nicolae Bălcescu —, când ideea unității neamului, a unui stat unitar și independent era mai actuală ca oricând își elaborează manuscrisele Ioniță Stoicescu-Logofețelul și Nicolae sin Popa Apostol. Asemenea altora cu preocupări similare, cei doi „dascăli” ploieșteni au fost crescuți în spiritul școlii naționale a lui Macarie Ieromonahul care, în 1825, în notele metodice transmise profesorilor școlilor de muzică din județe, la înființarea lor, spunea: „într-aceste școale în care s-au orînduiț dascăli români, românește să se și paradoscască pentru ca și cei ce cîntă și cei ce ascultă să le înțeleagă”<sup>13</sup>. Cele două manuscrise sînt documente ale timpului, reflectînd lupta intelectualității pentru o viață cultural-artistică în specificul tradițiilor neamului. Prin conținutul lor, în care o bună parte reprezintă creații ale unor compozitori români — Macarie, Anton Pann, Mihalache Protopsaltul — iar altele „intraduse” din grecește și adaptate specificului limbii și muzicii românești, manuscrisele lui Ioniță Stoicescu și Nicolae sin Popa Apostol au servit difuzării cîntărilor liturgice în limba română în masa ascultătorilor, conservîndu-le totodată. Strict muzical, ele se constituie în colecții de cîntece liturgice în notă bizantină semnate de cei mai valoroși compozitori ai orientului ortodox, români și străini, cu largă circulație în țările românești. Opere de artă în formă și conținut, ele atestă prezența noastră vie în istoria muzicii universale într-o epocă de mari prefaceri, demonstrînd, alături de tot ceea ce s-a realizat în planul creației și al circulației prin tipar și manuscrise, existența unor compozitori români de muzică psaltică tradițională de înaltă profesionalitate.

<sup>13</sup> Macarie Ieromonahul, *Ponturi 18 către dascăli de muzică ce sînt orînduiți ca să paradoscască alți aici în poșta Bucureștilor cum și afară prin județe, în ce chip au să urmeze de la început pînă la salvîrea mîlîimilor*, 1 septembrie 1825.

N.N. Scrisoarea metodică adresată „dascălului Ioniță Stoicescu al Școlii de muzică de la Ploiești, sud Prahova” ne-a fost oferită în copie de prof. univ. Liviu Ștefănescu din București.





# CORRESPONDENȚĂ INEDITĂ RICHARD STRAUSS LA BUCUREȘTI

(I)

de MIRCEA VOICANA

**A**nul Richard Strauss, marcînd în 1989 împlinirea a 125 ani de la nașterea lui (München, 11 iunie 1869) și a 40 ani de la deces (Garmisch, 12 septembrie 1959), prilejuiește în întreaga lume muzicală manifestări de prim ordin în plan muzical și muzicologic-stiințific. El ne oferă și nouă momentul aducerii la cunoștință publică a unui număr de documente inedite, păstrate la București, ca urmare naturală a relațiilor profesionale dar și profund umane dintre marele muzician german și cîteva personalități de frunte ale lumii culturale și muzicale românești.

Cînd, în 1921, Richard Strauss sosea pentru prima oară în România, urmînd să dirijeze la București trei concerte simfonice (dar în realitate a dirijat 5 : la 16, 18, 20, 26 și 27 februarie) în cadrul primului „Festival Richard Strauss”, cuprinzînd — cu excepția unei simfonii de Mozart — numai lucrări proprii, și cu atît mai mult la a doua prezență la București, la 23—26 martie 1923<sup>1</sup>, el nu era un necunoscut pentru orchestră (alcătuită din muzicieni de foarte bună formație și chiar din instrumentiști ce reprezentau vîrfuri calitative în arta instrumentului lor), dar nici în rîndurile publicului meloman, căci personalitatea dirijorului și contactul direct cu el fuseseră precedate de arta compozitorului al cărui har îi asigura încă de la primele audiții ale operelor sale o apreciere deosebit de favorabilă la public. Acesta i-a înțeles și iubit spontan poemele simfonice, avînd ocazia să le aprecieze prin interpretarea măiastră a lui George Enescu, a lui George Georgescu și a altor baghete dirijorale de primă mărime, precum Alfred Alessandrescu, Ionel Perlea etc.

Compozițiile lui Richard Strauss cuceriseră și cucereau publicul românesc, ca și cel de pretutîndeni, prin acel dozaj indefinibil de modern și nedesmințită formație clasicizantă/tradițională, prin instrumentația bogat colorată și măiestrit alcătuită, prin „programul” lor direct inteligibil, prin accesibilitatea discursului muzical și pregnanța exprimării, prin conținutul adînc și verva înveșmîntării sonore, prin toate acele calități care-i asigurau autorului succesul și în muzica de cameră de tinerețe și în creația lirică a celei de-a doua jumătăți a creației sale, care stă așezată simetric pe cumpăna secolelor, anul 1990 despărțînd tîrziul romantism al secolului XIX și năvalnic înnoitorul secol al XX-lea, într-un deplin *echilibru* ce ne apare azi ca un admirabil simbol al locului lui Strauss în arta muzicală europeană.

Publicul concertelor, presa muzicală și confracții muzicieni erau impresionați de arta acestui muzician total și nu se sfiau să o afirme și să o dovedească.

<sup>1</sup> *Serenada pentru suflători, Suita la Burghezul gentilom, Simfonia domestică, Valsul din Cavalerul Rozelor, Don Juan, Moarte și transfigurație, Dansul Salomei și Till Eulenspiegel.*

A se vedea Romulus Orchis, 1922—1942. *Treizeci de ani de activitate muzicală. În lumina programelor „Filarmonicii”, /București, 1942/, cf. Stagiunea 1922—1923.*

George Enescu — cu care avea afinități de formație muzicală sub semnul lui Brahms și Wagner, de multilateralitate a preocupărilor componistice și interpretative și de căutări ale noului temperat de respectul pentru seriozitatea artei și permeabilitatea expresiei — îi inscriesese, primul, numele în programele simfonice românești, Richard Strauss fiind, dintre contemporanii școlii centrale europene, cel dintâi și mult timp chiar singurul compozitor cîntat. Așa se face că îl întîlnim, de pildă, în programul simfonicului din 3/16 ianuarie 1910 (alături de Brahms, Wagner și Debussy, la care se adăuga și Stan Golestan)<sup>2</sup> al orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, dirijat la Ateneul Român din București de George Enescu, care nu va înceta să-i promoveze poemele simfonice în țară dar și în concertele dirijate peste hotare.

Din cele trăite personal, pot relata că în 1938 sau 1939, Enescu — într-o convorbire cu soții Ciomac și prietena lor M. Vidrighin, la care cred că participa și Aurelia Cionca — îl aprecia pe Richard Strauss ca „talentul cel mai armonios, mintea cea mai clară și energia cea mai organizată muzicii germane din vremea noastră”, considerîndu-l „un colos de tip wagnerian, cu toată tendința de aristocratică clasicizare pe care o vădește în unele dintre creațiile sale”.

George Georgescu, pe de altă parte, care îi admirase arta dirijorală la Berlin, în timpul studiilor, și care, după nefastul accident care îl împiedicase să rămână un mare violoncelist, se dedicase dirijatului tocmai sub îndemnul și îndrumarea lui Richard Strauss, i-a fost și i-a rămas fidel propagator și un incomparabil interpret<sup>3</sup>, programîndu-i cu consecvență întreaga creație simfonică și realizînd la Opera Română primele spectacole cu opere de Richard Strauss, popularizîndu-l ca dirijor și compozitor și invitîndu-l să concerteze cu reorganizata Filarmonică din București, al cărui director devenise.

Alături de George Georgescu și în strînsă legătură cu aceste raporturi muzicale ce se constituiseră între Richard Strauss și România, apare și personalitatea lui Romulus Orchis, strîns colaborator al lui Georgescu, secretar general al Operei Române și al Societății Filarmonice, director adjunct al acesteia sub directoratul general al lui Georgescu, om deosebit de versat în organizarea manifestărilor concertistice și acțiunilor muzicale, priceput și plin de tact, personaj-cheie al vieții muzicale bucureștene, ale cărui daruri de impresar artistic îi impuseseră lui Richard Strauss care îl aprecia deosebit acordîndu-i prietenia și chiar sprijinul său de cîte ori avea ocazia. Majoritatea scrisorilor pe care le publicăm acum fac parte din fondul documentar cedat de Romulus Orchis Bibliotecii Academiei.

Scrisorile aci publicate au fost selectate dintr-un fond documentar inedit mai larg, reprezentînd și dezvăluind o (mică) parte din documentația pe care am adunat-o și în baze căreia m-am considerat îndreptățit și dator să alcătuiască volumul *Richard Strauss și România*, pe care l-am propus încă din anul 1985 Editurii Muzicale tocmai în vederea marcării aniversare și comemorative din 1989.

Scrisorile de față nu conțin probleme estetice și de creație, nici mărturisiri de crez artistic, ca celebra corespondență pe care Strauss a întreprins-o cu poetul și libretistul său Hugo von Hofmannsthal. Ele ni-l înfățișează pe Richard Strauss după ce ajunsese la apogeul vieții sale artistice, proiectînd turnee la și cu Filarmonica din București (turnee dintre care reținem intenția de a da împreună un număr de concerte la Constantinopol, Atena și Cairo, proiect care pînă în cele din urmă nu s-a putut realiza, dar care avusese ca fericite paralele concertele de la Constantinopol și Atena, sau din restul Peninsulei Balcanice, ale Filarmonicii bucureștene<sup>4</sup>); îngrijindu-se pentru Opera Română și pentru Filarmonica din București de recomandarea și recrutarea unor impresari și mai ales a unor interpreți demni de creația sa și de instituțiile muzicale bucureștene, pe care le aprecia în mod deosebit; tratînd onorariile concertelor și turneele sau condițiile deplasărilor, îngrijorat de confortul acestor transporturi pentru soția sa; ori, în aspecte mai particulare și mai intime ale

<sup>2</sup> A se vedea Nicolae Missir și Mircea Volcan, *Viața și activitatea lui George Enescu. Mențiuni cronologice*, în vol. *George Enescu*, coordonator Mircea Volcan, București, 1984, p. 161.

<sup>3</sup> Aprecierea celor doi muzicieni era reciprocă; la Festivalul Richard Strauss din 1921 de la București, dirijat în întregime de Richard Strauss, acesta i-a cedat lui George Georgescu bagheta dirijorală pentru a conduce *Till Eulenspiegel*, ca semn al deplinei confirmări a modului în care muzica sa era interpretată de mult mai tînărul confrate. Tot atunci i-a oferit o flatantă dedicație pe portretul său fotografic. A se vedea Lucian Voiculescu, *George Enescu. Cinci-*

*zeci de ani de activitate artistică*, București, Filarmonica George Enescu, 1957, p. 13, cu facsimil între p. 32 și 33; Tutu Georgescu, *George Georgescu*, București, 1971, p. 115. De menționat că, după aceeași sursă (și în temeiul apropierii sufletești ce îl lega pe acești doi corifei ai muzicii), la al doilea turneu la București Richard Strauss a fost găzduit cu familia, chiar în locuința bucureșteană a lui George Georgescu.

<sup>4</sup> Primul mare turneu a avut loc între 17 aprilie și 21 mai 1922, incluzînd și cîteva orașe din țară. A se vedea Tutu Georgescu, *op. cit.*, p. 103.

vieții, preocupat să obțină din România, în timpul ultimului război,... un borcan de icre negre — și apoi confirmând primirea lui și mulțumind emoționat pentru el.

De altfel, după părerea noastră, aceste ultime corespondențe datate Garinisch, 30 septembrie 1941, și Viena, 18 aprilie 1942, trebuie puse în legătură și cu celălalt document straussian de la București, de o deosebită valoare (la care accesul mi-a fost înlesnit cu amabilitate de cercetătorul Constantin Stih-Boos de la Biblioteca Academiei), document pe care l-am semnalat public în 1984 și 1986 și l-am prezentat în conferința pe care am ținut-o la Iași la 6 mai 1988, sub auspiciile Asociației Oamenilor de Știință : caietul-atelier de schițe muzicale (teme, pasaje melodice, formule armonice, soluții timbrale etc.) ale creațiilor proiectate exact în primii ani ai secolului, de la opera *Feuersnot* la *Salomea*, de la un inedit proiect de concert (programatic !) pentru violoncel și orchestră intitulat *Amintiri din Egipt* până la diverse lieduri, *Taillefer* și *Sinfonia domestica*, constituind un manuscris de aproape 100 pagini, care vorbește evocator despre munca acerbă și conștientă pe care marele muzician o desfășura în spatele închegatelor și rotunjitelor sale compoziții, muncă ce explică, în egală măsură cu talentul și priceperea deosebită care îl caracterizau, succesele acestor compoziții încă de la primele lor confruntări cu publicul ; după aprecierea noastră, un asemenea document ar merita deplin să fie publicat în facsimil, cu explicațiile și comentariile necesare.

Menționăm că acest caiet de schițe i-a fost dăruit lui Orchis cu dedicația manuscrisă „Meinem alten treuen Freunde Romulus Orchis zur Erinnerung” (Vechiului meu prieten credincios Romulus Orchis ca amintire) și este semnat și datat „Dr. Richard Strauss, Wien 20.11.41”.

Notăm de asemenea că, alături de alte manifestări ce i-au fost organizate în 1989, Academia Română, prin Secția sa de științe filologice, literatură și arte, precum și Centrul de studii „George Enescu” au închinat o sesiune specială, la 20 decembrie 1989, Anului Richard Strauss. Intitulată „Sub semnul muzicii și al poeziei. Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal”, sesiunea — prezidată de prof. acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, ne-a dat posibilitatea de a marca un număr de idei asupra personalității lui Richard Strauss (printre care, Mircea Voicana, „*Relațiile lui Richard Strauss cu lumea muzicală românească: a) manuscrise și corespondență inedite la București, b) Arabella și basmul românesc — o ipoteză și schița unei argumentări* : Speranța Rădulescu, *Preocupări de armonie în notațiile muzicale ale lui Richard Strauss* ; Gheorghe Firca, *Modelul straussian și muzica românească* etc.



În publicarea corespondenței ce urmează — pe care o redăm în limba română (textul german al scrisorilor apare în „Neue Literatur”, București, nr. 1, 1990) — am inclus între paranteze drepte adnotările noastre, iar cuvintele subliniate prin caractere aldine reprezintă antete și mențiuni tipărite pe plicuri și hîrtia de scrisori pe care a folosit-o Richard Strauss. Toate scrisorile selectate fac parte din fondul de corespondență al secției de manuscrise a Bibliotecii Academiei Române. Pentru identificarea și copierea lor datorez exprimarea publică a recunoștinței și mulțumirilor pe care le adresez bunăvoinței și priceperii activei Maria Rafailă din personalul acestei biblioteci, iar pentru descifrarea unora dintre ele am obținut sprijinul competent și grațios al iscusitei profesoare Johanna Henning din București, care are de asemenea deplin drept la recunoștința pe care i-o port pentru acest ajutor.

1

**Direcția Teatrului de Operă**

[text dactilografiat  
în limba germană]

Domnului Dr. Orchis,  
Viena

**Teatrul de operă**

Viena, la 24 decembrie 1920

[text dactilografiat în  
limba germană]

Domnului Dr. Orchis,  
Viena

Preastimate Doamnă !

Vă imputernicesc prin prezenta ca atit în numele meu cit și în numele domnului cîntăreț cameral Franz Steiner să perfectăți concertele tratate prin domnul profesor Gruder Guntram, în condițiile stabilite la timpul său pentru perioada de la sfîrșitul lui februarie și începutul lui martie, în România Mare, atit la București cit și în provincie.

Cu toată stima  
(ss) Dr. Richard Strauss

[Aduș în manuscris în  
cerneală, pe verticală  
paginii]

Bineînțeles domnul Dr. Orchis are latitudinea și a altor concerte (în sensul înțelegerii noastre verbale).

(ss) Dr. Richard Strauss

2

Hotel Königsvilla,  
Karlsbad

Plic, cu antet]

[mss. R. Strauss  
în limba germană]

[Ștampila poștei:  
7.VI.22 Karlsbad]

Dr. R. Orchis  
București  
str. Robert de Flers 17

[text mss. R. Strauss  
în l. germană:]

Karlsbad, 6 iulie 1922,  
Teresavilla  
după 20 iunie la Garmisch

Dragă Dr. Orchis,

Mulțumiri călduroase pentru prieteneasca dv. scrisoare.

Dintre proiectele dv. îmi plac cel mai puțin cele 11 concerte în provincie în România.

În schimb sînt eu totuși de acord cu concertele la București și cu călătoria la Constantinopol, Cairo și Atena, dacă îmi puteți garanta călătoria gratuită pentru trei persoane și o femeie de serviciu, hotel gratuit și un onorariu corespunzător.

Aștept în legătură cu aceasta prieteneștile dv. propuneri și comunicări, cînd ar urma să aibă loc această călătorie și cit va dura. Rog informații urgente, pentru că altfel iarna mea este angajată. Urmează să merg în Spania, Anglia, Suedia, Olanda și trebuie să fiu și la Viena patru săptămîni.

La revedere ! Cu cele mai calde salutări pentru dv. și toți prietenii dragi din București.

Al dv. devotat  
(ss) Dr. Richard Strauss

[Plic simplu, cu text  
mss. R. Strauss]

Domnului consilier al direcției  
Karl Lion

Marienband  
Casa Metropol

**Landhaus Richard  
Strauss**

Germisch, 9 iulie 1922

[text mss. R. Strauss în  
limba germană]

Dragă domnule Lion !

Dr. Orchis, secretarul general al Operei de Stat române dorește să realizeze în începutul anului la București o operă germană.

I-am recomandat ca în locul unei agenții să-și asigure sprijinul lui Juon[?] și să se înțeleagă cu el, ca dv. să preluați organizarea generală a lucrurilor și directorul Schalk conducerea muzicală.

Vă rog să-l sprijiniți pe Dr. Orchis, care dorește un angajament a lui Reichenberg pe două luni în toamnă, pentru ca directorului Georgescu să-i parvină pînă la primele manifestări ale Operei de Stat — *lucru pentru care eu nu am nici o pretenție.*

Cu cele mai bune salutări,

al dv.  
(ss) Dr. Richard Strauss

## 4

[Plic simplu, cu text  
mss. R. Strauss]

Domnului Dr. Orchis  
Filarmonica

București  
România

**Landhaus Richard Strauss**

Germisch, 30. 7. 22

[text mss. R. Strauss în  
l. germană]

Mă declar la dispoziția Filarmonicii din București pentru perioada 1—31 martie 1923 în vederea a 3 concerte simfonice și a unei serii de lieduri la București, 3 concerte simfonice și 3 serii de lieduri la Constantinopol, Cairo și Atena, contra unui onorariu de 15.000 (cincisprezece mii) lei pentru fiecare concert.

În aceasta nu se include onorariul fiecărui cîntăreț.

În afară de aceasta, Filarmonica din București asigură pentru întreaga călătorie de la Viena prin București, Constantinopol, Cairo și retur la Viena, transport gratuit cu tren de lux clasa I, cazare și îngrijire, pe tot timpul absenței din Viena, pentru mine, soția mea și fiul meu, precum și pentru o femeie de serviciu.

(Dr. ss) Richard Strauss



[Plic simplu cu text mss.  
R. Strauss în limba  
germană]

[Ștampila poștei:  
14.II.23]

Domnului  
Dr. Romulus Orchis  
Filarmonica  
București  
str. Robert de Flers 17

Dr. Richard Strauss

Viena IV  
Mozartgasse 4

Dragă Dr. Orchis,

Sînt de acord cu datele pe care le-ați propus și voi călători după  
programul dv. Ca cei mai buni interpreți ai liedurilor mele pot să vă propun  
din nou pe Franz Steiner; dacă doriți însă de această dată o cîntăreață,  
atunci [ar fi] doamna Elisabeth Schumann }  
sau } Viena  
doamna Bertha Kiurina }

În ceea ce privește onorariul, cred că am convenit pentru 20 000 lei  
pe seară pentru concertele bucureștene cu orchestră; 18 000 lei erau stabi-  
liți pentru călătoria în Orient.

Dar după ce aceasta a căzut, vă rog să acceptați 20 000 lei pe seară,  
față de ultimul onorariu de acum doi ani.

Primesc din noua amabila invitație a domnului Dr. Brătianu cu  
calde mulțumiri și vă rog pe dv. să i le transmiteți cu prietenie.

În privința programelor, aștept sfaturile lui Georgescu: „Sinfonia  
domestică” ar fi, după cîte cred, nouă.

Cu cele mai frumoase salutări — și pentru prietenul Georgescu —  
— dv. și scumpei dv. soții,

al dv. mereu devotat,  
(ss) Dr. Richard Strauss

6

[Plic, cu antet]

[Ștampila poștei:  
Viena, 8. III. 23]

Direcția Operei de stat

[text dactilografiat în  
limba germană]

Domnului  
Romulus Orchis  
București  
str. Robert de Flers 17

Opera de Stat

Viena, la 5 martie 1923

[text dactilografiat  
în limba germană]

Domnului  
Romulus Orchis  
București  
str. Robert de Flers 17

Dragă Domnule Orchis,

Sînt de acord cu totul, sosesc la 22 martie la ora 3 p.m. în București  
și plec de acolo, după cum ne-am înțeles, la 27 martie la ora 1 a amiezii.  
Organizarea programului o încredințez cu totul domnului Georgescu.

Domnului dr. Brătianu [ii transmit] cele mai bune urări și în primul rind mulțumirile mele cele mai recunoscătoare pentru amabila sa ospitalitate pe care mi-o oferă din nou.

Totodată m-aș bucura mult, dacă ați aduna un comitet frumos [ = bine alcătuit] pentru Salzburg și mă bazez în această privință întru totul pe tactul și priceperea dv.

La revedere pe curind, cu salutări prietenești

al dv. mereu devotat  
(ss) Dr. Richard Strauss

7

[Telegramă în l. germană]

[Ștampila poștei:  
München] 23, 8 iulie,  
Mauser]

Doktor Orchis  
Hotel Reider, Viena

*Telegramă*

din Garmischpartenkirchen

Vă aștept bucuros pe curind bineînțeles ca oaspete al meu cu drag Richard Strauss

8

Direcția Teatrului de Operă

Domnului Romulus Orchis  
București  
Société Philharmonique

Ștampila poștei:  
Viena [28] XII [1923]  
Recomandat]

[Text dactilografiat  
în limba germană]

**Opera de Stat**

[text dactilografiat în  
limba germană]

Viena, la 28 decembrie 1923

Domnului  
Romulus Orchis  
București  
Société philharmonique

Dragă prietene !

Alăturat [vă remit] dorita atestare.

După cum observați din alăturata copie, am răspuns încă la 9 noiembrie a.c. la ultima dv. scrisoare.

Reînnoiesc călduros urările către domnul Georgescu și soția sa și dv. tot ce-i bun pentru anul ce vine și cele mai bune salutări,

al dv. devotat  
(ss) Richard Strauss

9

**Opera de Stat**

Ștampila în limba română:  
No. 688/924  
Prezentat Ministerului  
Afacerilor Străine pentru  
verificarea traducerii  
(ss) I. Grama [?]

Viena, la 28 decembrie 1923

*Atestare*

Prin prezenta atest că oferta cu privire la cele 3 concerte simfonice ale mele de la București cu orchestra „Fundăției Principele Carol” mi-a fost prezentată de dr. Romulus Orchis și anume, inițial în mod verbal în

timpul prezenței sale la Viena la Crăciunul 1922, iar apoi și în scris în ianuarie 1923, așa cum dovedesc scrisorile sale.

Eu am tratat în această privință *numai* cu dr. Orchis și am perfectat *direct* cu el.

Dr. Orchis, care îmi era cunoscut încă dinainte, s-a dovedit și de data aceasta un impresar cu totul priceput. Am fost foarte mulțumit de el, precum și de performanțele extraordinare ale orchestrei îndrumată magistral de directorul Georgescu.

Numele și persoana domnului Emanuel Cerbu, care afirmă că ar fi intermediat angajamentul meu la București, *îmi sînt cu totul necunoscute*.

(ss) Dr. Richard Strauss

10

[Plic cu antet]

**Direcția Operei  
de Stat**

[text dactilografiat în  
l. germană]

**Opera de Stat**

text dactilografiat, în  
limba germană]

Domnului  
Director general George Georgescu București

Viena, la 1 martie 1924

Dragă Domnule Georgescu

Prietenul meu Orchis a angajat pentru dv. pe pianistul Alfred Blumen și dorește ca eu să vă confirm că acesta este un artist de prim ordin, de la care eu personal am putut asculta excelente execuții cu Burlesca mea și cu Concertul în S Dur [= Es Dur, Mi bemol major] de Beethoven. Va avea la București un mare succes.

Cu cele mai călduroase salutări  
din sinceră prietenie,  
al dv. devotat  
(ss) Dr. Richard Strauss

11

**Direcția Operei de Stat**  
[text dat în l. germană]

Domnului Romulus Orchis  
București  
str. Robert de Flers 17

[Stampila poștei:  
2.I.24/ sau 252]

**Dr. Richard Strauss**

[text mss. R. Strauss  
în l. germană]

[nedată!]  
oare 1925?]

Viena III  
Jacquingasse 10

Dragă domnule Orchis !

Vă mulțumesc pentru prieteneasca invitație și vă rog să-i mulțumiți și prietenului Gergescu pentru scumpa lui scrisoare. Îi recomand ca regizori, cît mai călduros, pe :  
intendanții Turnau (Breslau)

Sachse (Hamburg)

[sau] regizorii principali Dr. Ehrhart (Stuttgart)

Wallenstein (Frankfurt a/M)

Mora (Dresden)

Unul [este] mai bun ca celălalt : este vorba numai [de a ști] care are timp să meargă la București, și încă pe mai multă vreme. Trebuie totuși să întrebați ; cel mai bine ar fi să-l lăsați să se ocupe de aceasta pe domnul (Brown).

În ceea ce mă privește pe mine, eu vin cu plăcere la București la începutul lui mai, dacă se aranjează cu Atena și dacă sînteți în măsură să-mi achitați călătoria Viena-București-Constantinopol-Atena și sejur la București pentru patru persoane la clasa I și o însoțitoare la clasa a II-a. Ce mi s-ar cere la București și ce onorariu în dolari îmi puteți oferi ?

Între 8 și 16 mai trebuie să fiu la Atena. Dacă se poate aranja mi-ar fi plăcut să mă opresc înainte la Constantinopol pentru 2—3 zile.

De data aceasta călătoresc cu mine și soția și copiii mei.

Vă rog dați-mi de știre în răspunsul dv. cum se profilează călătoria București-Atena, cît durează, dacă este confortabilă, chiar și pentru doamne sensibile, și cît timp vom fi pe drum ?

Așa cum am spus, la 8 mai trebuie să fiu la Atena.

Cu cele mai frumoase salutări, [pentru dv.] și pentru scumpa dv. soție, pentru Georgescu, dr. Brătianu și ceilalți prieteni.

al dv. mereu devotat  
(ss) Dr. Richard Strauss

## 12

[Plc simplu, cu text mss.  
R. Strauss în l. germană]

[Ștampila poștei : Garmisch  
Partenkirchen. . . . .  
Winter Olympia 1936  
Garmisch Partenkirchen

Domnului Orchis  
Filarmonica  
București  
Latină 8  
România

Dr. Richard Strauss

[text mss. R. Strauss  
în l. germană]

Garmisch, 18.4.34  
Zoeppritzstr, 42

Dragă prietene !

Amabila dv. telegramă m-a bucurat deosebit. Vă rog transmiteți și prietenului Georgescu și excelentei sale orchestre cele mai calde mulțumiri odată cu salutările mele din toată inima

Al dv. sincer devotat  
(ss) Dr. Richard Strauss

## 13

[fără plc]  
[text mss. R. Strauss  
în l. germană]

Garmisch, 30.9.41

Dragă Domnule Orchis !

Cele mai frumoase mulțumiri pentru prieteneasca dv. scrisoare și scumpele gânduri !

Nu cred însă că voi putea să dau curs invitației în ospitalierul București, cu toate atât de plăcutele amintiri pe care le păstrez prietenilor dragi și excelentei orchestre. Am 77 ani și aparițiile publice ca și călătoriile prin lumea largă au încetat. Totuși intenționez să petrecem iarna aceasta din nou la Viena (Jacquingasse 10), unde am fi totdeauna bucuroși să vă salutăm în timpul unei călătorii a dv.

Dacă ați putea să-mi aduceți cu această ocazie o ulcică [— cutie?] din neuitatul dv. Kaviar, ați face o bucurie deosebită celui al dv. — cu cele mai bune salutări și din partea soției mele — mereu sincer devotat

(ss) Dr. Richard Strauss

Dragului Georgescu  
și celorlalți vechi prieteni, care își mai  
amintesc de mine, de asemenea și  
orchestrei, calde salutări !

## 14

[Plic simplu]  
[text ms. R. Strauss  
în limba germană]

[Ștampila poștei:  
18.4.42]

Domnului  
Romulus Orchis  
București  
str. Robert de Flers 17

Dr. Richard Strauss

18.4.42 Viena III  
Jacquingasse 10

[text mss. R. Strauss  
în l. germană]

Dragă prietene,

Domnul Weisbach a avut amabilitatea să ne aducă prețiosul dv. cadou !

Soția mea și cu mine mulțumim în modul cel mai calduros și sperăm să vă vedem din nou la noi la Viena sau la Garmisch.

În orice caz contați/luați notă să fiți în septembrie la München, la premiera [operei] Capriccio și la săptămîna Strauss ce va urma, unde [cu care ocazie] veți putea trăi interpretări-model sub [conducerea lui] Clemens Krauss.

Cu calde salutări și pentru prietenul Georgescu,

al dv. recunoscător devotat  
(ss) Dr. Richard Strauss



# CONSIDERAȚII CRITICE ASUPRA PUBLICULUI DE TEATRU ÎN CRONICILE DRAMATICE ALE LUI MIHAIL DRAGOMIRESCU

de IOLANDA BERZUC

Meditînd asupra naturii publicului de teatru, Mihail Sebastian încerca să răspundă întrebării care revenea obsesiv în centrul atenției oamenilor de specialitate (critici, regizori, autori, actori, directori de teatru) — „ce placé publicului?”. La acel moment, deja Jacques Copeau, Louis Jouvet, Eduard Bourdet și Benjamin Crémieux căutaseră să-și exprime în revistele de specialitate opiniile privind sfera de interes, opțiunile și natura uneori refractară a publicului. A găsi răspunsul potrivit echivala cu intuirea posibilităților de definire a publicului, cu aproximativa cunoaștere a gusturilor, a modurilor de a reacționa, de a primi sau a refuza propunerile scenei. Așa cum observa Mihail Sebastian, publicul anonim, nevăzut al unei cărți, „al unei paste de dinți, al unei creme de ghetă, și al unei mărci de cerneală”, se transformă inevitabil în publicul real al unei săli de spectacol, public care prin reacțiile sale determină succesul sau căderea unei piese, acționînd conform unor legi necunoscute care exclud uneori criteriul valorii literare a textului dramatic, sau pe cel al calităților scenice: „nu există o diferență de mecanism psihologic între succesul unui ziar, al unei cărți, sau al unui film. Fenomenul e la fel de difuz, pierdut într-un număr imens de capricii individuale, pe care norocul le întrunește”<sup>1</sup>. Pare derizorie orice tentativă de a desprinde din rezervele sau din entuziasmele sale modalitatea justă și definitivă de abordare. Ele pot însă deveni indiciul unui gust și semnele unor preferințe de moment. Succesul unei opere nu coincide întotdeauna cu valoarea ei. Deși în contact direct cu scena, publicul de teatru nu validează prin reacțiile sale un text dramatic, deși într-un fel poartă răspunderea destinului său: „Contactul dintre creator și mulțime este aici — sau ar putea să fie — direct, simplu, fără dificultate. Și totuși, nicăieri succesele sau căderile nu sînt mai brutale, mai neașteptate. Cine poate preciza dinainte legile de reacțiune ale acestui public, care rîde cînd nu vrei, e grav cînd ai vrea să rîdă, e neatent în scenele de tensiune și încordat în cele de umplură”<sup>2</sup>. Reuniți întîmplător în fața unui spectacol, spectatorii amintiți de Mihail Sebastian nu se pot include încă în categoria unui public superior, ideal, apt să sesizeze semnificațiile unei scene sau mesajul unui text dramatic, întrucît nu dispun de o formație teatrală și nici de un gust prea rafinat.

Aparținînd unui loc anume, unei geografii spirituale și unei perioade istorice, publicul de teatru românesc de la începutul secolului aduce în sala de spectacol propriul mod de a privi, a judeca și a simți lumea piesei. El se deosebește de publicul francez al operei lui Molière, sau de cel englez al pieselor lui G. B. Shaw, la fel de mult cum, poate, publicul contemporan al

<sup>1</sup> Mihail Sebastian, *editație despre public*, în vol. *Întîlniri cu teatrul*, București, 1989, p. 115.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 114—115.

acestor autori se distingea față de publicul lor de astăzi. Modurile de apreciere variază nu doar de la o epocă la alta, ci și de la o țară la alta. Din acest motiv, în nici o definiție a artei teatrale nu se poate omite existența acestui „partener” cu reacții necunoscute, a cărui prezență în sala de spectacol poate modifica destinul unei piese. Mihail Dragomirescu observa că în abordarea fenomenului teatral: „Nu se poate închipui o reprezentație teatrală fără spectatori, căci în efectul total al emoțiunii dramatice, spectatorii sînt influențați de actori și actorii de spectatori. Emoțiunea dramatică se multiplică prin această influență reciprocă și, în unitatea ei, cuprinde și pe unii și pe alții”<sup>3</sup>. Desigur că se formulează aici ipoteza unui act teatral total, în care capodopera întilnește deopotrivă actorul și spectatorul ideal.

Examinînd activitatea teatrală de la începutul secolului, Mihail Dragomirescu desprindea în cronicile sale dramatice raporturile existente între prima scenă a țării și publicul ei. O primă categorie de spectatori pretindea Teatrului Național să se transforme într-o „instituțiune de lux, în care s-ar repercuta, pentru delectarea elitei noastre sociale, toate produsele de modă ale teatrelor străine. Teatrul ar fi un mijloc de distracțiune, alături de teatrele de varietăți, cu balurile, soarelele, sindrofiile, «picnicurile», cursele de cai, de automobile, de biciclete, cu expozițiile de cîini și de pisici și cu tot ceea ce imaginația unei societăți sătule inventează pentru alungarea nemilostivului urit”<sup>4</sup>. Orice trupă străină poate satisface pretențiile acestui public atras pe motivul mondenității de orice „stea”, în trecere pe scena românească. Chiar dacă nivelul interpretării îi înșală așteptările, această categorie de public nu manifestă nici un fel de interes pentru actorii propriului lor teatru, cu toate că uneori ei întrec în valoare și talent vedetele de a doua mînă care se perindă în turnee. Teatrul Național nu poate fi însă concesionat unei trupe străine, el trebuie să-și conserve specificul în pofida preferințelor unui public snob.

A doua categorie de public înlocuia concepția de „teatru-distracție” a elitei cu aceea a „teatrului-speculă”. „E vorba tot de a distra publicul, dar nu un public distins, ci un public de toată mîna, și nu de a-i da o distracțiune de lux, ci de a-l face să petreacă, cum ar petrece la cîrcă, la «café chantant» sau în alte localuri, unde e vorba mai mult de a excita simțurile decît de a curăți și înălța sufletul spectatorilor”<sup>5</sup>. Genul de piese care satisface gustul acestei categorii de public este inferior celui pe care publicul de elită îl solicită scenei. În mare parte localizări, piesele menționate nu beneficiau nici măcar de o limbă de teatru corectă și îngrijită. M. Dragomirescu sublinia cu ironie în cronică sa la *Uff!*, modul în care personajul principal din comedia-vaudeville înțelegea să-și declare amorul: „Mișo, Mișo, tot sînt casele noastre lipite, de ce nu ne-am lipi ... și noi sufletele”. Pavlică Frunzeanu, un alt protagonist, se confesează într-o limbă aproximativ românească: „el pardon ... n-a avut ... d-alea ... metrețe, înainte de căsătorie”, iar pe de alta fîgăduiește „să facă și el ... pardon după nuntă”<sup>6</sup>. Echivocul exprimării declanșază și întreține buna dispoziție în rîndul spectatorilor mai puțin exigenți, care formau marele public al teatrului. Situațiile inedite în care se aflau personajele, fondul lor amoral, ritmul și atmosfera spectacolului sînt cu talent surprinse de cronicarul uimit că nimeni n-a fluierat piesa, și nici nu a cerut scoaterea ei de pe afiș, succesul măsurîndu-se în numărul de 50 de reprezentații care s-au dat: „Ce să mai zicem de impresia ce le vor fi lăsat cele zece-douăsprezece ascunderi în garderob, în dulap, în somiere, sub toalete, sub mese, apoi vorbele și situațiile cu înțelesuri subtile prinse fin după natură și accentuate și «asezonate» cu danțuri pline de comicul cel mai ales și cu cîntece pline de un humor irezistibil mai mult sau mai puțin japonez («Cionchina, cionchina, cionchina, nene Costache!...») O atmosferă așa bisericăoasă nici la «café-chantant» nu se găsește, și felicităm pe părinții ce și-au dus copilele la această reprezentație”<sup>7</sup>. Piesa *Uff! Oh, bărbăți! Călătoria Lizetei, Marchizul de Priola* dezvăluie dispoziția concesivă pe care conducerea teatrului o are în raport cu gustul neformat, ordinar al acestei categorii de public.

În ambele ipostaze: „teatru-distracție” sau „teatru-speculă” nu se putea pune problema deficitului de încasări și, privind superficial stagiunea, nu se putea susține că organizatorii nu se achitaseră de obligația de a aduce publicul, chiar dacă în vederea realizării acestui scop utili-

<sup>3</sup> Mihail Dragomirescu, *Clasificarea artelor*, în vol. *Serieri critice și estetice*, București, 1989, p. 527.

<sup>4</sup> Idem, *Concluziuni*, în vol. *Critică dramatică*, București, 1904, p. 238.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 68.

zaseră toate mijloacele, bazându-se pe ignoranța unei categorii și pe capriciile celeilalte. M. Dragomirescu propune conceptul de „teatru-școală”, nu în sens didactic, pedant, moralizator, ci într-un sens mai adânc, privind angajarea conștiinței a spectatorilor la împlinirea unui act de cultură. Publicul trebuie să depășească faza contemplării indifferente: „Pentru aceștia, Adevărul, Frumusețea, Binele, scrise cu literă mare sau mică, nu există, și e firesc să nu existe, deoarece ei le reduc la ceea ce este mai variabil în om — la impresia momentului —, la părerile, ciudățeniile, impulsurile lor nereflectate”<sup>8</sup>. Nu prin înlăturarea vechiului repertoriu înțelegea criticul să-și susțină propunerea „teatrului-școală”, ci prin subordonarea celui existent unui ideal înalt, superior. O linie directoare în constituirea noului repertoriu și în montarea pieselor constă în posibilitatea de a reflecta în cel mai înalt grad o „concepție superioară”. Ea constituie principalul deziderat al unui teatru ce-și propune să modeleze conștiințele: „Dar dacă adoptăm această concepțiune, dacă nu ținem seama nici de gustul publicului de elită, nici de gustul publicului de toată mîna, — cine va mai veni la teatru? Cu ce se va întreține o instituțiune atît de costisitoare? Și cum vom mai putea interesa societatea noastră aleasă la mișcarea culturală reprezentată prin teatru? Cu această concepțiune, ori ar trebui să înființăm un teatru la care publicul să nu plătească și statul să suporte toate cheltuielile, ori să silim pe artiști să joace în fața băncilor goale”<sup>9</sup>. Punind în principal problema încasărilor, cei care conduc destinul teatrului îl transformă într-un organism neviabil, parazitar, care se lasă în derivă, dirijat și manipulat de cei care plătesc costul unui bilet. Urmărind satisfacerea pretențiilor unei clase și tolerînd gustul neformat al alteia, organizatorii teatrului rezolvă numai problemele legate de destinul financiar al instituției: „Ca să meargă bine teatrul, tu trebuie să atragi publicul; dar cu cît cauți să-l atragi mai mult, cu atît merge mai rău, — cu atît adică simți nevoia ca să cauți să-l atragi mai mult. Cu cît vrei să câștigi, cu atît crezi de cuviință să schimbi mai des afișul, spre a ațîța curiozitatea oamenilor; dar, cu cît schimbi mai des afișul, cu atît jocul artiștilor devine mai imperfect, cu atît deci ajung să nu mulțumești pe nimeni, deci cu atît ești nevoit să întrebuințezi schimbările de afiș”<sup>10</sup>. În condițiile în care actorii nu beneficiază de un număr necesar de repetiții, arta lor se depreciază, se uzează. Teatrul se mută pe un alt teritoriu, destinat plăcerii și luxului, interzis emoțiilor estetice. Dacă preocupările de natură materială nu pot fi cu desăvîrșire înlăturate, ele se pot însă subordona unor idealuri artistice și estetice, singurele capabile să regenereze organismul obosit al teatrului. Dacă publicul mare se lasă condus în aprecierile sale numai de principiul divertismentului, publicul restrîns al elitei se poate uneori pronunța cu obiectivitate asupra calității interpretării și montării: „Cu tot «snobismul» ce bîntuie înalta noastră societate, cu toate curentelesănătoase pe care literatura franceză la modă le-a născut în sinul ei, un fapt este indiscutabil. Această societate are un gust, dacă nu mai ales, în orice caz mai rafinat decît restul societății. Dacă ea de multe ori este incapabilă să pătrundă fondul unei lucrări dramatice și să simtă emoțiunile superioare, ce întrupează, dacă, permită-mi-se expresia «strimbă», din nas ori de cîte ori cuprinde personajii care, în loc de «frac» poartă «cojoc» și, în loc de obiceiurile cunoscute de salon, se prezintă cu alte obiceiuri, — ceea ce, în definitiv, se reduce tot la acea neputință de a face o efortare spre a înțelege o operă — nu e mai puțin adevărat, că ea este totdeauna capabilă de a înțelege cînd un artist dramatic este bun sau nu. Indiferentă de multe ori pentru conținutul operei dramatice, ea are o sensibilitate delicată pentru jocul artiștilor”<sup>11</sup>. Condiția menținerii acestei categorii de public și a perfecționării gustului ei constă în reducerea pieselor reprezentate la numai șase titluri pe an, selecționate atent și bine jucate. Alegerea se va fixa asupra operelor clasice și asupra interpreților capabili să redea cît mai exact natura personajelor întrupate. Scoasă din sfera sa de interes, din atmosfera lîncedă a saloanelor, această categorie de public poate fi capabilă să sesizeze eforturile și progresele scenei românești și să o frecventeze nu numai dintr-o obligație „mondană”, dar și din convingerea că asistă la împlinirea unui act de cultură.

Un rol important în vederea atragerii acestei categorii de public revine actorului, care trebuie să-și revizuiască mijloacele de expresie, să memoreze exact rolul pentru a nu mai fi nevoit să apeleze la serviciile suflleurului, să rețină mișcările ce le are de făcut pe scenă, să renunțe la stilul de joc declamator, emfatic, care nu se mai potrivește cu stadiul de dezvoltare al artei inter-

<sup>8</sup> Ibidem, p. 251.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 256.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 261.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 285.

pretative : „Mai toți artiștii și artistele noastre vorbesc și declamă fără nici o semnificație, după un calapod cunoscut, masculin și feminin, ori vorbesc cu un accent nefiresc și necaracteristic. Nu știu să ducă o conversațiune care să facă iluzie, necum să te farmece prin frumusețea accentului, prin limpezimea pronunțării, prin eleganța pauzelor ; și, dacă în mișcările lor simțim prea mult prezența regizorului, cu atît mai neîntreput și mai enervant vedem în vorbirea lor amestecul sufleurului, pe care nu rare ori îl simțim disperîndu-se că nu e auzit destul. La cele mai multe din reprezentațiile ce se dau la Teatrul Național, artiștii și sufleurul parcă se joacă de-a ecoul, cu deosebire că răsunsetul e mai puternic decît sunetul”<sup>12</sup>. Pentru spectatorii obișnuiți cu scenele străine, cu interpretarea inegalabilă a unor artiști ca Duse și Novelli, înregistrarea aspectelor semnalate de M. Dragomirescu nu-i face decît să privească cu răceală și dezinteres scena românească. Ei ignoră însă faptul că acești actori nu dispun de timpul necesar pregătirii rolurilor, că numai după două sau trei repetiții trebuie să apară în fața publicului, jucînd într-o stagiune aproape douăzeci sau treizeci de roluri, spre deosebire de artiștii străini care au uneori și jumătate de an la dispoziție în vederea perfecționării rolurilor. Chiar și adevăratele talente se uzează în goana de la un personaj la altul, și acest regim de lucru, impus de schimbarea de afiș, justifică în întregime superficialitatea interpretării. Formarea și dezvoltarea gustului publicului depinde de virtuțile artistice ale acestui intermediar între opera dramatică și spectator.

Cronicile dramatice semnate de M. Dragomirescu au aceeași putere de evocare ca cele scrise cu ani în urmă de Racoviță-Sphinx și I. L. Caragiale. Ele reconstituie climatul sălii de spectacol și descriu plastic acțiunile de pe scenă. Imaginea acelor spectacole imperfecte ne parvine prin intermediul talentului literar, a spiritului de observație critică cu care sînt redade. În cronică la *Romeo și Julieta*, Racoviță-Sphinx ne introduce în atmosfera unui spectacol de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, semnalînd cu haz nepotrivirea frecvent întîlnită în montările acelui timp dintre vîrsta personajului interpretat și cea a actorului. Cu toate eforturile depuse pentru a ascunde această diferență, d. Manolescu nu reușește a-și „romeofica vocea și mai ales corpul”, iar d-na Ana Manolescu cu „gesturile și uitătura de așa zisă copilă nu va julietiza” celălalt personaj. Apariția lui Manolescu în *Romeo* trimite la imaginea „paraponisîtilui pus în slujbă”<sup>13</sup>, iar modul în care d-na Manolescu interpretează rolul Julietei duce la înlănțuirea unor momente comice. Interpreții montării din anul 1886 au construit, sub titlul piesei lui Shakespeare, o altă. Talentul lui Racoviță-Sphinx se distinge prin imaginea pe care ne-o recrează asupra spectacolului *Romeo și Julieta* așa cum l-a văzut publicul acelui timp. Cînd în martie 1904, M. Dragomirescu comentează spectacolul *Hoții* de Schiller, se remarcă de asemenea nepotrivirea comică dintre actori și personajele interpretate. D-nii I. Dumitrescu în rolul lui Carol și A. Barbelian în acel al lui Franz Moor ilustrează lipsa de inspirație pe care a avut-o direcțiunea distribuindu-i. Dar nici ceilalți parteneri nu fac față rolurilor : „D. Th. Petrescu, care făcea pe bătrînul Moore, zicea, în avîntul indignării, « a furit » în loc de « a furat ». D. Decu însă în rolul lui Spiegelberg l-a întrecut cînd a exclamat cu o convingere marțială : « Miroase a poștă cale de o pucioasă ! »”. Plastic, sugestiv, M. Dragomirescu descrie atmosfera sălii și subliniază defectele montării care lăsa impresia „că ești la Herța ori la Darabani” și în nici un caz în fața unei scene naționale. Tabloul se completează cu descrierea gesturilor lipsite de semnificație care însoțesc frazele emfatică într-un joc cu totul nestăpînit, necontrolat, artificial și plin de ridicol : „A fost în tot teatrul o explozie de ris binefăcător, care a dispus mai bine pe public să asculte mai departe și cu mai multă indulgență declamațiile d-lui Barbelian, care, urmărit de fantome, se învîrtea, ca un titirez, într-un picior ; precum și vecinic tunătoarea vorbire, lipsită de orice gradație și nuanțare, a d-lui Dumitrescu care își da capul cînd la dreapta cînd la stînga, ca un regulator de locomotivă”<sup>14</sup>. Și alte spectacole eșuează din cauza greșitei distribuirii a unor actori în roluri care nu li se potrivesc. E cazul d-nei Giurgea care a ținut s-o interpreteze pe Julieta, a d-lui Mărculescu care l-a interpretat pe Hamlet luîndu-și ca model „succesul problematic” al d-lui Nottara, a d-lui I. Dumitrescu care „s-a încumetat să răstignească pe Ruy Blas”. Nu există roluri principale și secundare atunci cînd se urmărește realizarea unor ansambluri perfect unitare. Prin montări echilibrate și prin perfecționarea stilului interpretativ al actorilor se pot realiza pe scena Teatrului Național spectacole

<sup>12</sup> Ibidem, p. 266.

<sup>13</sup> D. D. Racoviță-Sphinx, Cronică la *Romeo și Julieta*, în

*România liberă*, an X, 21 martie/2 aprilie 1886.

<sup>14</sup> Mihail Dragomirescu, *Concluziuni*, p. 271.

atractive, apreciate atât de elita societății, cât și de publicul larg. Subordonind toate eforturile preocupării de a deveni o instituție de cultură, teatrul va forma și educa în timp publicul, căer toate măsurile pe care le propune M. Dragomirescu nu presupun o realizare imediată. Obstacolul principal nu-l reprezintă însă publicul restrîns al societății înalte, ci publicul „sucit”, amator de „giumbușuri” și de piese în care „situațiuni scandaloase” și „expresii sărate” să-i țină treaz interesul. El poate asista la o piesă serioasă în „caz de păcăleală”, dar „pentru ca un astfel de public să vină la o operă dramatică serioasă, trebuie să știe că e primit aproape pe degeaba”. Spontan, nefalsificat în reacțiile sale de o educație de salon, publicul mare își manifestă uneori mai direct și exact impresiile asupra pieselor ce i se reprezintă : „Galeria, cînd rîdea, a avut mai mult un simț, decît stalurile, care « sisieau ». E o judecată sumară, dar dreaptă !”, scrie M. Dragomirescu în cronica sa la *Nerone. La piesa Oh, bărbații!*, cu tot succesul de care se bucură, publicul care vine atras de modă și de reclamă nu este în fiecare seară același, semn că gustul său nu este în așa măsură de pervertit încît să accepte să revadă reprezentarea unui text dramatic care nu-i comunică nimic. Asistînd, în aceeași perioadă, la reprezentarea pieselor lui Caragiale, M. Dragomirescu observă că în sală nu existau categorii de spectatori, deoarece acestea s-au dizolvat în marea masă a unui public entuziasmat. Dovadă că și publicul mare poate pătrunde sensurile unei opere dramatice și poate resimți emoții puternice la reprezentarea ei.

Nu întotdeauna succesul unei opere dramatice coincide cu valoarea ei. O piesă „e posibil să nu aibă niciodată efect, sau să-l aibă într-o vreme și să-l piardă într-alta”. În aprecierea unei piese, nu judecata de moment a unui public decide asupra calității ei. Romanele d-nei Scudéry, dramele lui Kotzebue, piesele lui Augier după ce au cunoscut strălucirea succesului în întîlnirea cu un public ce-și regăsea în ele „propriile preocupări trecătoare” s-au scufundat într-o uitare desăvîrșită. Un factor care a grăbit moartea acestor opere este limba în care au fost scrise : „Limba întrebuintată în asemenea opere n-are calități proprii : e amorfă, ștearsă, fără caracter. Oricine poate vedea că ea nu e unită în mod indisolubil cu ideile, sentimentele, pornirile ce exprimă, și că ar putea foarte bine să fie înlocuită cu alta, fără ca fondul să se altereze. Tocmai pentru aceasta operele într-o astfel de limbă sînt foarte ușor de tradus și nu pierd mai nimic în traducere”<sup>15</sup>. Numai piesele scrise într-o limbă literară, vie, pot supraviețui și declanșa la fiecare generație de spectatori, și indiferent de categoria din care fac parte, aceleași emoții estetice.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 349.





## AGENDA COLOCVIILOR ȘTIINȚIFICE ALE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI (1988)

**24 octombrie.** Colocviu organizat de Comitetul Național Român de Istoria Artei și Institutul de Istoria Artei, cu prilejul împlinirii a 300 de ani de la începutul domniei lui Constantin Brâncoveanu.

Răzvan Teodorescu, *Un reper al istoriei și artei românești*; Tereza Sinigalia, *Spațiu și decor în arhitectura brâncovenească*; Anca Vasiliu, *Convenție și libertate în iconografia picturii murale brâncovenești*; Corina Popa, *Model și variantă în iconografia argintăriei din timpul lui Constantin Brâncoveanu*; Ioana Cristache-Panait, *Carte, artă și istorie în Transilvania secolului al XVIII-lea. Un capitol al difuzării culturii brâncovenești*; Mihai Ispir, *Observații asupra arhitecturii post-brâncovenești*.

Cu acest prilej Anca Vasiliu a prezentat expoziția „Spații brâncovenești” — fotografii ale artistului fotograf Dan Dinescu.

În incheiere a avut loc un concert organizat și prezentat de Gheorghe Firca.

În program :

— Balada populară *Constantin Brâncoveanu*, culeasă în anul 1958 din localitatea Celei (Oltenia), informator : Marin Călete (Înregistrarea pe bandă magnetică a fost pusă la dispoziție de Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice);

— Filothei sin Agăi Jipei, *Urare pentru Constantin Brâncoveanu* (Ms. rom. 61 Bibl. Acad., transcriere de Sebastian Barbu-Bucur). Solistă Steliana Calos de la Filarmonica „George Enescu” din București.

— Sabin Drăgoi, Fragment din misterul *Constantin Brâncoveanu*.

Soliști : tenorul Constantin Ene de la Opera Română din București și soprana Ileana Rațiu. Cu concursul unui grup vocal dirijat de Marcel Costea. A acompaniat la pian Lucia-Monica Alexandrescu.

## PRIME AUDIȚII DE GEORGE ENESCU (1988)

Continuând linia unor inițiative ce s-au bucurat de un deosebit și binemeritat succes în 1985, cu ocazia celui de al X-lea Festival Internațional „George Enescu”, Centrul de studii „George Enescu” al Academiei de Științe Sociale și Politice a organizat, în ajunul deschiderii ediției a XI-a a Festivalului și în timpul încheierii acesteia, la 15 septembrie 1988, în sala brâncovenească a Muzeului de Artă, un concert cameral dedicat lui Enescu, cuprinzând în majoritate inedite ale compozitorului. Comentat de Mircea Voicana, conducătorul Centrului de studii „George Enescu”, programul muzical al serii a fost deschis de

o piesă-omagiu, *Meditație la Enescu* de Vasile Spătărelu — o muzică de abandon liric, clădită pe structuri sugerate uneori de citate din creația enesciană —, urmată de *Pavane* și *Bourrée* din *Suita pentru pian op. 10*; la pian, în ambele lucrări, Samir Goleacu, student al Conservatorului din Iași, un talent viguros, dublat de o remarcabilă natură imaginativă. Restul programului a cuprins exclusiv lucrări de George Enescu.

Cu strălucirea vocală, mobilitatea de expresie și desăvârșita adecvare la climate stilistice dintre cele mai diferite ce-i sînt caracteristice, Georgeta Stoleru acompaniată cu sensibilitate

de pianista Martha Joja a prezentat o serie de cintece scrise, cu o singură excepție, de compozitorul de până la vîrsta de 20 de ani. Șirul amintit a cuprins deci (în ordinea succesiunii în concert): *Silence*, pe versuri de Albert Samain (1905) („excepția” cronologică de care vorbeam, plasată, probabil din rațiuni strict interpretative, la început, în ordine evolutivă inversă față de restul pieselor), *Souhait* și *La Quarantaine*, pe versuri de George Enescu (1899), *Ein Sonnenblick*, pe versuri de Carmen Sylva (1901), — toate patru cu titlul de prime audiții, în prima parte a programului; după pauză, alte patru cintece „recent intrate în circuitul public”, după cum anunță programul ide sală (prima lor audisie fusese asigurată în 1976, în cadrul restrîns al unui concert la Uniunea Compozitorilor), și anume: *Wüstenbild*, pe versuri de A. Roderich (1898), *Pensée perdue*, pe versuri de Sully Prudhomme (1898), *Chant Indou*, pe versuri de Geraldine Rolland (nedatat, probabil 1898), *Eu mă duc, codrul rămîne*, pe versuri populare (nedatat, probabil 1898 sau 1899).

O imagine mozaicată a creației vocale enesciene juvenile a fost astfel reconstituită, imagine compusă din diferitele trimiteri — realizate cu grația și puterea de identificare ale vîrstei tinere a autorului — la lumea *lied*-ului german, la „melodia” franceză a epocii — cea a lui Massenet îndeosebi —, în sfîrșit și în mod surprinzător, la cîntecul românesc de „școală națională” al sfîrșitului și începutului de veac (o zonă pe care Enescu o va mai contacta — cu deja alte resurse — doar în micul cor *Plugar* din 1900 și în *Doina* pentru canto, violă și violoncel, pe versuri de Alecsandri, din 1905). Revin la melodia *Silence* pe text poetic de A. Samain pentru a o distinge ca interesantă tranziție de la etapa *Cîntecelor ... op. 4*, pe versuri de J. Lemaitre și S. Prudhomme, nu spre *opus*-ul vocal imediat următor, anume cele 7 *Cintece pe versuri de Clément Marot, op. 15*, ci spre cîntecele pe poeme de Fernand Gregh *op. 19* (din 1916), — elementele premonitorii ivindu-se în declamația vocală, în densitatea

cromatică a armoniei și poate, mai presus de acestea, într-o tipic enesciană libertate și parcă „nonșalanță” ritmică a împletirilor dintre cînt și acompaniament.

Momentul de maxim interes al serii l-a constituit, în încheierea concertului, executarea în primă audisie a unui *Cvartet* de coarde în *do major*, rezumat la o unică mișcare, *Modérément*, datînd din 1906<sup>1</sup>; așadar, un al treilea *torso* enescian a cărui primă audisie intră în tradiția comemorărilor compozitorului (sub egida aceluiași Centru de studii „George Enescu”), după „mica sonată” (cf. W. Berger) în *la major* pentru pian și vioară (1911) și după o primă parte de *Sonată pentru pian și violoncel* (1898), înfățișate publicului în 1975 și respectiv 1985. Primă manifestare matură și originală a a lui Enescu în genul cvartetului de coarde și, astfel, demnă deschidere către problematica complexă a creațiilor *opus*-ului 22, acest *Quartettsatz* închipuie o lume muzicală tumultuoasă (la antipodul liricului, calmului, bogat-melodicului *Dixtuor*, compus în același an!) ce se rostește prin „tematizarea” statornică a celor patru voci ale ansamblului, printr-un acut sens dramatic acordat pauzelor și suspensiilor, prin viața intensă imprimată motivelor, multiplu ipostaziate și totuși mereu raportabile la origini și chiar prin ceea ce Wilhelm Berger definea ca „referințe la o vastă anterioritate muzicală”<sup>2</sup> (cvasi-citate din muzica „unor corifei precum Richard Strauss, Wagner, Liszt și Schubert” — cf. *Ibidem*), în sfîrșit, printr-un instrumentalism spectaculos, niciodată reîntîlnit în cvartetele enesciene ulterioare. Interpretarea lucrării a revenit cvartetului „Philharmonia” (Ladislau Horvath — vioara I, Alexandru Mihon — vioara II, Gabriel Bălă — violă, Tiberiu Ungureanu — violoncel), care au beneficiat de dăruita și competentă îndrumare a lui Wilhelm Berger. Pasionată și totodată riguros fidelă spiritului și literei partiturii, talmăcirea dată acesteia de către cvartetul „Philharmonia” se înscrie cu certitudine printre interpretările de referință ale creației camerale enesciene.

CLEMANSA-LILIANA FIRCA

<sup>1</sup> Manuscrisul acestui *Cvartet pentru două violine, violă și violoncel* (în titlatura originală), cuprinzînd o primă parte — *Modérément* — închelată și patru pagini din partea a II-a — *Très lent et contemplatif* — a reținut și atenția lui Titus Moisescu, care a asigurat lucrării și o ediție facsimilată (George

Enescu. *Cvartete de coarde*, București, Edit. Muzicală, 1985).

<sup>2</sup> Wilhelm Berger, *Le labyrinthe d'un torso ou Mouvement de quatuor à cordes d'Enesco (1906)*, în *Muzica*, nr. 2, februarie 1989, p. 45.

## PRECIZĂRI ÎN LEGĂTURĂ CU VALORIFICAREA INEDITELOR LUI GEORGE ENESCU

Referitor la nota de mai sus a Clemansei-Liliana Firca, relevăm că identificarea și valorificarea moștenirii muzicale inedite a lui George Enescu constituie un obiectiv major al Centrului de Studii „George Enescu”, echiva-

lînd pentru muzică cu activitatea inițiată de Perpessicius și întreprinsă ani de zile, pentru literatură, asupra manuscriselor lui Eminescu. Totuși se întîmpină piedici nejustificate, mergînd de la nepublicarea rezultatelor obținute și a pieselor

identificate și transcrise, trecînd prin ignorarea sau minimalizarea manifestărilor concertistice exemplificative în care au fost produse în *prime audiții* perfect valabile aceste inedite, și ajungînd pînă la negarea lor și însușirea de către alții a cinstei de a fi prezentat în *primă audiție* respectivele lucrări.

Așa s-a întîmplat recent cu *Sonata torso în fa minor pentru violoncel și pian*, găsită de Constantin Stîhi-Boos și întregită de Hans Peter Türk, pe care Doru Popovici, comentatorul și organizatorul concertului din sala Radiodifuziunii de la 2 aprilie 1989 și interpreții Anca Vartolomei și Viniciu Moroianu au pretins că o prezintă în *primă audiție*, deși știau prea bine că aceasta a avut loc în cadrul celui de-al X-lea Festival internațional „George Enescu”, deci încă din 20 septembrie 1985, cînd, în sala „George Enescu” a Conservatorului din București, a fost ascultată în interpretarea deosebită a muzicienelor clujene Ilse L. Herbert și Gerda Türk, pe baza copiei xerox după manuscris pe care Centrul Enescu le-a procurat-o; pe temeiul acesta, în 1986/7, Conservatorul din Cluj a introdus piesa în repertoriul de concurs și în acest scop a editat-o de uz intern într-un număr foarte restrîns de exemplare; chiar interpreții din 1989 au folosit pentru concertul lor de la Radioteleviziune unul din exemplarele acestei ediții restrînse. De altfel Radiodifuziunea știa de asemenea că nu este o *primă audiție*, deoarece în 1985/6 ne-a cerut înregistrarea pe bandă magnetică a adevăratei *prime audiții* și a pregătît cu noi o emisiune asupra ei — pe care a programat-o dar nu a mai difuzat-o, sub pretextul de ultim moment că muzica era înregistrată pe 4 piste, ca și cînd pentru necesitățile tehnice ale transmisiei nu putea fi trasă pe 2 piste! ! !

Tot astfel, la a XI-a ediție a Festivalului „George Enescu”, am fost anunțați abia în ultimul moment că programele Centrului Enescu — asigurate de interpreți de prim ordin — nu au mai fost incluse în programul Festivalului, ceea ce a avut drept consecință anularea concertului cu conținut integral enescian al Aurorei Ienei și mutarea celui alt concert în ajunul Festivalului, la 15 septembrie 1989 cînd, „în întîmpinarea Festivalului” și în sala brîncovenească a Muzeului de Artă al României am putut asculta magistrala interpretare a sopranei Georgeta Stoleriu, acompaniată de Martha Joja, a patru lieduri de Enescu în *primă audiție*, ca și exemplara interpretare, prin cvartetul, „Philharmonia” constituit din Ladislau Horvath, Alexandru Mihon, Gabriel Bălă și Tiberiu Ungureanu, tot în *primă audiție*, a *Cvartetului (monopartit) în do major*, bisat la finele concertului și repetat în concertul de vineri 23 septembrie din sala mică a Palatului, cînd a fost declarat din nou „în *primă audiție*” ! (deși la microfonul Radioteleviziunii, muzicologii Despina Petecel, Petre Oodreanu și Radu

Gheciu au recunoscut că adevărata *primă audiție* a fost cea din 15 septembrie 1989).

Să oprim aci exemplele și să amintim că pe de altă parte creația nepieritoare a lui Enescu, chiar și cea cunoscută, este „împresurată” de o mare lipsă de solitudine, dovedită de pildă prin continua aminare a tipăririi *Sonatei op. 26 nr. 1 pentru pian și violoncel în fa minor*, carență care a dat prilejul să se trimită peste hotare copia manuscrisului său, pentru ca acolo diverși muzicieni străini să o cînte în turnee internaționale, afirînd că au regăsit-o după ce fusese, după cum se pretinde, pierdută — deși ea, chiar netipărită fiind, a fost mereu prezentă în programele concertistilor noștri și a fost și înregistrată pe disc de casa „Electrecord”. Dar în plus, în numărul său pe septembrie 1986, revista *Muzica*, deși organ de specialitate al Uniunii Compozitorilor, avînd ca redactor șef pe Vasile Tomescu, secretarul Uniunii, s-a făcut ecoul acestor afirmații abuzive vînturate prin presa scrisă și vorbită de peste hotare, repetîndu-le necritic și negăsind calea pentru restabilirea adevărului nici după ce a fost sesizată asupra situației (a se vedea și Olemansa-Liliana Firca, *Cîteva precizări în legătură cu „Sonata I pentru pian și violoncel op. 26, nr. 1 în fa minor” de George Enescu*, în SCIA, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tom 35, 1988, p. 84).

Este cit se poate de îmbucurător că muzica lui Enescu își găsește în străinătate cit mai mulți interpreți și este apreciată cum se cuvine de public, dar aceasta nu trebuie să aibă loc prin denaturarea adevărului, prin ignorarea prestațiilor muzicale, muzicologice și discografice din țară, prin înstrăinarea drepturilor și priorităților noastre culturale și științifice — cu ajutorul direct sau prin omisiune al celor îndatorați să apere patrimoniul cultural național și să sprijine valorificarea lui pe toate căile: depistare, identificare, copiere și transcriere, editare, interpretare muzicală și muzicologică, programare în concerte și festivaluri etc. În acest „etc.” intră desigur și prioritatea culturală și științifică, inclusiv cea marcată prin eticheta de „*premieră*” sau „*primă audiție*”. Ele nu sînt și nu pot fi simple vorbe goale, ci reprezintă declarații de deplină răspundere într-un triplu plan: științific, etic și juridic. Am insistat asupra acestor aspecte încă din 1974 și 1975, în 1978 și 1979 în cursurile noastre opționale de informatică juridică oferite studenților Facultății de Drept din București, și ne-am referit de asemenea la ele în studiul nostru *Vérité et documents dans l'histoire de la musique. Pour un programme de recherche et de valorisation documentaire*, în „*Enesciana*” IV. *Georges Enesco, compositeur roumain*, București, Edit. Muzicală, 1985, p. 211—232 (a se vedea p. 216—217). Trimitem la acestea, și speram că nu va fi necesar să revenim pentru a treia oară !

Totuși trebuie să adăugăm că din 1985 și până azi, la sfârșitul anului 1989, amintita Uniune și Editura Muzicală au reușit să stopeze și să amâne apariția *tuturor* volumelor de studii și albuanelor de inedit pe care le-am realizat în cadrul cercetărilor asupra lui Enescu, cercetări care ar trebui de altfel privite ca un adevărat program național :

1 Enesciana V (cu Symposionul internațional al celui de-al X-lea Festival Enescu 1985 și sesiunile noastre din 1983—1985)/1985/.

2 Enesciana VI (cuprinzând lucrarea *Reflec-tarea artei lui George Enescu în presa americană* de Dumitru Vitcu) /1985/.

3 Enesciana VII (cu Symposionul internațional al celui de-al XI-lea Festival, 1988 și sesiunile noastre științifice din 1986 — 1987) /1988, în parte/.

4 Enesciana VIII (cu sesiunile noastre științifice din 1988—1989, inclusiv cele asupra relațiilor cu Ravel, Richard Strauss etc.).

5 Enesciana IX (volumul aniversar *Richard Strauss și România* de Mircea Voicana — studii, corespondență și note de creație inedite în facsimil)/propus 1986/.

6 Documenta Enesciana II (*Sonata op. 26 nr. 1 pentru pian și violoncel* — ediție Clemansa-Liliana Firca) /1986/.

7 Documenta Enesciana III (*Sonata torso în fa minor pentru pian și violoncel* — ediție Hans Peter Türk) /1986/.

8 Documenta Enesciana IV (*Piese vocale și corale* — ediție Titus Moisesescu) /1986/.

9 Documenta Enesciana V (*Cvartetul de coarde monopartit în do major* — ediție Wilhelm Berger) /1988/.

10 Documenta Enesciana VI (*Piese de tinerete pentru pian sau vioară* — ediție Mircea Voicana)/propusă 1986/.

Este evident că toate aceste întârzieri și obstacole sînt rezultatul unui adevărat și întezit război dus de Vasile Tomescu, Viorel Cosma, Alfred Hoffman și acoliții lor, de toți cei care vorbeau în numele Uniunii, contra cercetării și științei, contra lui George Enescu, contra supremelor valori ale culturii noastre muzicale !

MIRCEA VOICANA

GEORGE MIHAIL ZAMFIRESCU,

*Correspondență. Prefață, ediție, note și indice de Claudia Dimiu,*  
București, Edit. Minerva, 1988, 236 p.

**I**n corespondența lui G. M. Zamfirescu, viața de zi cu zi este atotputernică, implacabilă, relaxările sînt minime (deși bucuriile nu lipsesc), abundă necesitățile acute, nu o dată elementare, nu-i timp de teoretizări estetice, primează, neîncetat, găsirea soluțiilor imediate, fără a se pierde însă consecvența morală. Cu fiecare pagină a acestui volum, se impune dureros de evidentă, spulberind orice „idealisme”, lupta cotidiană cu existența; apar, cu maximă insistență, condițiile potrivnice unei activități de elaborare și împlinire firească. Din lungul șir de scrisori — citeva sute, particulare și oficiale, acoperind aproape două decenii interbelice — autorul lor se desprinde cu o nebanuită complexitate umană, remarcabilă fiind, mai ales, tăria suflătoare. Îl regăsim pe George Mihail Zamfirescu, scriitorul, dramaturgul, regizorul, animat de proiecte ambițioase, preocupat de problemele diverse ale muncii sale, increzător în propuneri, amăgindu-se cu bună știință, am zice, dar deseori la discreția zvonurilor, zbatîndu-se în valul obișnuitelor intrigi de culise, intrînd chiar în nedorite situații conflictuale.

Cercetătoarea Claudia Dimiu a realizat cu lăudabilă migală documentară o carte de importantă restituire, putînd fi citită și ca romanul

epistolar al unei vieți. În cuprinzătorul ei studiu introductiv, fixează cu discernămint și comentează argumentat destinul vitreg al celui ce și-a cheltuit energia și speranțele în multiple direcții, perseverent pînă la sacrificiu, încercînd să nu se lase oprit în cale, să nu-i treacă zilele fără noi proiecte, cu credința — de altă ori iluzorie, dar indispensabilă — într-o viitoare reușită. Au intervenit, însă, modificările capricioase de situație, aminările istovitoare, promisiunile neonorate. Și apoi, ca un leitmotiv al soartei sale: drumurile, distanțele ce-l despărteau de familie, dorul de casă. Prețuirea de care s-a bucurat (prefața menționează premiile literare, aprecierile unor confrăți prestigioși) a fost, totuși, greu plătită. Claudia Dimiu este îndreptățită să se întrebe dacă nu „toemai piedicile i-au diversificat și îmbogățit creația?” — probabil, dar i-au și scurtat-o, odată cu viața. Corespondența (coroborată cu alte surse de informație) se arată utilă pentru a fi luate din nou în considerație aspecte ale biografiei și creației lui G. M. Zamfirescu, pentru a se defini o conduită, un tip de intelectual integrat vremii sale, un mod de a răspunde nu numai asprilor vieții, dar și înaltelor ei chemări.

ION CAZABAN

ION TOBOȘARU,

*Essais sur les arts du spectacle contemporain*, Bucarest, A. T. M., 1988, 276 p.

**E**seurile profesorului Ion Toboșaru vin să consolideze un impresionant edificiu într-un „știința frumosului” care este estetica. Magistrul, insufletit de o neostoită tinerețe și efervescență creatoare, și-a creat cu fiecare carte apărută încă un element fundamental la articularea unei metodologii ce tinde să contureze reperele *teatrologiei românești contemporane*, avînd conștiința de sine a spiritului critic lucid și, totodată, entuziasmul căutătorului „filonului de aur” al creației și teoriei artei teatrale naționale.

Spirit academic sistematic, dar nealunecînd niciodată pe panta pedanteriei scolastice, Ion Toboșaru își urmărește cu limezime și rigoare obiectul cercetării. Intitulate cu modestie „eseuri”, studiile cuprinse între paginile cărții trec fără îndoială dincolo de semnificația imediată a termenului, fiecare studiu transcende pe un plan superior de generalizare estetică și filozofică.

Teoreticianul nu rămîne însă nici o clipă cantonat în sferele reci ale abstracțiunilor, „încălzind” cu exemple și argumente, trădînd nu o

dată un ton pasionat, curgerea demonstrației sale.

În mod emblematic, primul studiu, consacrat semnificațiilor *participării* în teatrul contemporan, luminează în complexul proces al creativității din domeniul teatrului locul publicului, implicația sociologică și psiho-sociologică atestând poziția de o certă modernitate a autorului în sfera cercetărilor de ultimă oră.

În cele două studii ce urmează, estetica spectacolului românesc contemporan este raportată la estetica generală, ca o disciplină cu drept de ființare autonomă. Acolada cu caracter istoric vine să argumenteze încă o dată continuitatea unor viziuni ce coboară de la pașoptiști, trecind prin momentul de culme al elaborării unei estetici teatrale de către I. L. Caragiale (care este raportată cu spirit de pătrundere la filozofia hegeliană), până la gânditorii moderni — Tudor Vianu, Mihai Ralea, Lucian Blaga, George Oălinescu, Mihnea Gheorghiu — dar și contribuția de seamă a unor creatori reprezentativi ca V.I. Popa, G. M. Zamfirescu, M. Sebastian și Camil Petrescu, integrate gândirii estetice europene moderne.

Concepte ca *percepția artistică* și *creativitatea* în arta teatrală românească contemporană îi prilejuiesc profesorului Ion Toboșaru disocieri nuanțate, stabilind premisele unei *educații permanente* prin teatru. Asimilarea valorilor estetice ale teatrului ca valori culturale pe care scena le formează sint puncte de pornire ale unei astfel de educații. Vin în sprijinul pledoariei sale spectacole importante cu piese originale și din repertoriul universal. Studiul se constituie și într-un dens capitol la o cercetare românească mai vastă de *teoria receptării*, temă căreia autorul îi acordă un spațiu amplu în capitolul consacrat acestei preocupări, ce cîștigă tot mai mult teren în estetica și sociologia actuală.

Ou finețe analitică, Ion Toboșaru cercetează caracterul *complex* al acestui proces, mecanismul, etapele, factorii determinanți, afirmînd printr-o sugestivă metaforă că receptarea devine o „cronică” și un „instantaneu” al culturii.

Studiul dedicat ipostazelor ideii de unitate națională în teatrul românesc, precum și acela asupra fizionomiei teatrului politic contemporan fac parte din rîndul unor preocupări constante ale teoreticianului și istoricului teatrului românesc. Cu fervoare și, în același timp, cu suptele și capacitate de persuasiune, Ion Toboșaru izbutește să cuprindă într-o viziune de ansamblu dramaturgia istorică românească, evidențînd cu deplină justete *reevaluarea acesteia în perspectiva noilor semnificații actuale*. Autorul reliefează varietatea tipurilor, structurilor și formelor dramaturgice ale acestei dramaturgii.

În studiul asupra fizionomiei *teatrului politic* contemporan, profesorul Ion Toboșaru își articulează cercetarea în secțiuni privind esența teatrului politic, a ipostazelor sale în dramaturgia românească contemporană și a locului pe care îl ocupă teatrul politic în estetica spectacolului contemporan. Se conturează, astfel, ceea ce am putea numi caracterul *programatic*, definind un credo, un ideal, conducînd la comunicarea marilor adevăruri și a faptelor de conștiință.

Ion Toboșaru nu se „închide” în domenii „strîmte”, pe care i le-ar putea desemna propria sa specialitate de estetician-teatrolog, acordînd atenție și *artei filmului*. Aceasta, într-o organică legătură cu arta teatrală, cercetînd fenomenul cinematografic românesc contemporan, în primul rînd, ca reflectare a unei înalte *conștiințe civice*. Privit prin această prismă, filmul românesc contemporan își dezvăluie din plin funcția educativă, forța de influențare a spectatorului, avînd un impact social puternic. Ca și în cazul evoluției teatrului românesc, autorul luminează începuturile filmului românesc, care demonstrează promptitudinea cineastilor, prezenți în epoca lor. Autorul accentuează *vocația actualității* ce caracterizează filmul românesc ca una dintre coordonatele sale principale.

Studiile ce încheie volumul par a veni în sprijinul unor accente concluzive, înbinînd caracterul analitic și sintetic al cercetării în ansamblul său. *Profilul estetic al teatrului contemporan*, ca și coordonatele estetice ale *criticii teatrale* vin să întregescă impresia de *totalitate* pe care o lasă acest volum, asemănător unui edificiu construit pe o bază temeinică, avînd ferestre mari, luminoase și un acoperiș ce nu vrea să „închidă” construcția, intrucît nu-ți ajunge o viață întru încheierea unui astfel de edificiu.

El însuși (și) critic de teatru, profesorul Ion Toboșaru definește critica teatrală ca avîndu-și rădăcinile într-o gîndire profundă, de maximă rigoare (nu întîmplător, în acest studiu, autorul afirmă, pe bună dreptate că, marii esteticieni și lumii au fost toți filozofi: de la Aristotel la Hegel, de la Platon la Kant). Interesante raportări se fac între ficțiunea literar-dramatică și ficțiunea scenică, precum și între elementele ce converg spre definirea complexului estetică-teatrologie-critică de teatru. Este subliniat criteriul *axiologic*, ca și criteriul *filologic și istoric* ce asigură eficacitatea demersului critic. Adevăratul critic, arată autorul, descompune mecanismul operei scenice cu o inteligență pătrunzătoare, cultură și încredere în dezvoltarea viitoare a teatrului.

Credem că aceste cuvinte prin care Ion Toboșaru îl caracterizează succint pe criticul teatral



schitează, într-un fel, un „autoportret”: acela, al unui ales *om de cultură*, a cărui prezență vie, dinamică, pasionată în viața bogată a teatrului românesc este, încă o dată, grăitor ilustrată prin acest volum de *Eseuri asupra artelor spectacolului contemporan*.

Cartea sa, apărută într-o frumoasă „haină” grafică, sobră și de bun gust, într-o binevenită concordanță cu tărimul cercetat, rotunjește și

adâncește imaginea originală, rod al unei vi-  
ziuni personale căreia timpul și experiența i-au  
trasat contururi inconfundabile.

Demnă de remarcă este calitatea traducerii  
în care descoperim inspirate echivalențe ale  
stilului elegant, nu rareori încărcat de poezie și  
fervoare ce caracterizează scriitura profesorului  
Ion Toboșaru.

IOANA MĂRGINEANU

MIHAI VASILIU,

*Past in timp*, București, Edit. Cartea românească, 1988, 371 p.

Vocația pentru dramaturgie a reputatului  
specialist universitar în istoria și teoria  
teatrului s-a manifestat (public) relativ  
târziu — debutul pe scenă al scriitorului avînd  
loc în 1977, cu o piesă inspirată din istoria ro-  
mânilor în timpul domnitorului Vlad Tepeș  
(*Se adună vremile*) înălțată generos pe scenele  
variilor teatre din deceniul 8. În schimb, fără  
a fi prolifică, producția dramaturgică a lui  
Mihai Vasiliu s-a dovedit, mai bine de un de-  
ceniu, constantă și ritmică, rezultînd — deo-  
camdată — selecția de opuri publicate în 1988  
la „Cartea românească”. Iar această selecție ne  
apare benefic echilibrată sub raportul proble-  
maticii abordate și reprezentativă pentru etapa  
de creație a autorului, ca diversitate în preocu-  
pări și originalitate în expresie.

În *Serenadă pentru Eva* (1979) și *Eclipsa*  
(1980), pornind din inima actualității, Mihai  
Vasiliu se îndreaptă cu îndrăzneală spre descif-  
rarea viitorului, configurîndu-l în primul op  
prin afirmarea mentalității contemporane în  
existența unor tineri care activează în domeniul  
construcțiilor de locuințe, iar în cel de-al doilea  
prin încercarea de a pune în dialog o posibilă  
viziune asupra societății de la începutul milie-  
niului trei cu modul de viață împresurător. Ac-  
țiunea este în linii generale iscusit condusă  
(statică pe alocuri în *Eclipsa*), o exponențială  
parte din personaje se impune prin altitudine  
morală și adevăr artistic, dialogul cucerește prin  
prospețime de spirit și vivacitate, încărcată de  
ritm percutant.

Dar, pare a spune autorul, izvorul viitorului  
rezidă nu numai în actualitate ci și în trecut,  
de unde prezența în centrul volumului a piesei  
intitulată chiar *Izvorul* (1983), operă distinsă în  
1984 cu un premiu al Asociației Scriitorilor din  
București, incitantă prin simplitatea ei clasică,  
unde acțiunea capătă semnificații majore da-  
torită mai ales atmosferei pe care autorul știe  
s-o creeze cu emoție și sinceritate. Ultimele  
două — drame istorice —, *Triunghiul* (1985) și  
*Pragul furtunilor* (1986, în colaborare cu Dan  
Vasiliu), se situează în sfera de preocupări cea  
mai apropiată cugetului și simțirii autorului:  
*istoria națională*. Cea dintîi ne oferă o pagină

densă din lupta poporului român pentru elibe-  
rarea de sub dominația otomană, în a doua  
jumătate a secolului al XIII-lea, prin efortul  
comun al celor trei țări române, conduse de  
voievozii Mihnea III Radu, Gheorghe Rákoczi  
II și Constantin Șerban. A doua evocă persona-  
litatea de uriașă anvergură umană politică, di-  
plomatică și militară a marelui voievod Mircea.

Volumul, în întregul său, dezvăluie o ardentă  
aspirație spre umanism, spre lumină, spre îm-  
plinirea personalității umane autentice, spre  
afirmarea ei ca ființă socială și națională. Ni  
se pare însă evidentă preferința lui Mihai Vasiliu  
pentru personificarea istoriei, precum și capa-  
citatea lui de a-și fructifica plenar mijloacele de  
expresie în această direcție. Dramele istorice își  
propun — și reușesc — să imbine organic eve-  
nimentul real cu cel imaginat, personajul atestat  
în istorie cu proiecția lui ca erou literar-drama-  
tic, rezultînd astfel caractere puternice, eroi de  
înaltă statură dramatică, precum Mircea cel  
Bătrîn în *Pragul furtunilor*, voievodul Țării Ro-  
mânești Mihnea II Radu, sau principele Tran-  
silvaniei Gheorghe Rákoczi II, în *Triunghiul*.  
Ambele opuri respiră preponderent în spațiul  
național al istoriei românilor (și nu în ultimul  
rînd prin înfrunțarea activă a țărănilor-oșteni  
care au făurit *permanența* luptei poporului  
român pentru independență și unitate), izbu-  
tînd să reliefeze totodată *dimensiunea euro-  
peană* a acestei istorii, marcată convingător prin  
demersurile politice și militare ale personali-  
tăților românești, dar și prin apariția unor per-  
sonaje de anvergură internațională, cum sînt  
dogele Sigismund de Luxemburg (*Pragul fur-  
tunilor*) sau dogele Venetiei Giovanni Pesaro,  
papa Alexandru VII și marcele vizir al Imperiului  
otoman, Mehmed Köprülü (*Triunghiul*). Ac-  
țiunea *creată* o dezvoltă neîncetat pe cea auten-  
tificată documentar, oferindu-ne o reconfor-  
tantă senzație de viață adevărată, prin care  
autorul ne obligă să constatăm că, mer-  
cure, cursul acesteia este un curs al istoriei și invers:  
în pofida multitudinii și conciziei scenelor, con-  
flictul rămîne nesegmentat, căpătînd o preg-  
nantă aură a adevărului. Situațiile sînt autentice

dramatice și decurg firească, susținând, în *spirit modern*, o dezbatere de idei inteligentă, pătrunzătoare, încărcată de efuziunea unei înțelepciuni populare de marcată sorginte tradițională. Limba acestor drame se înalță din altarul culturii românești, deplin acordată universului temporal și spațial în care evoluează personajele, rimantă simultan cu notele adecvate unei

contemporane receptări.

Izvorul creației dramatice a lui Mihai Vasilie se arată a fi atât trecutul cit și actualitatea, însumându-se ca o contribuție aparte, originală, la configurarea în teatru a epopeii naționale a poporului român.

ION TOBOȘARU

### ELENA MARIA ȘORBAN,

*Vigiliale*, Ed. bilingvă română și germană, București, Edit. Muzicală, 1986, 67 p. + 44 p. facs. + 4 p. facs. color („Izvoare ale muzicii românești”. Vol. XIV Monumenta et transcripta)

A apărut, nu de mult, manuscrisul intitulat *Vigiliale*, în îngrijirea și transcrierea Elenei Maria Șorban, muzicolog de prestigiu în acest domeniu atât de specializat, care se remarcă, aici, mai cu seamă în excelența și eruditul studiu introductiv ce prefățează lucrarea. Este prima dată când se editează la noi, într-o astfel de realizare, un manuscris de muzică gregoriană, fapt ce ne suscită în mod deosebit interesul pentru cunoașterea unei discipline mai puțin abordate de muzicologia românească. Este deci meritul autoarei de a fi știut să ne deschidă o fereastră spre acea lume tainică a vechii muzici gregoriene, practică veacuri de-a rândul și pe teritoriul patriei noastre, alături de muzica populară și bizantină, într-un trio clar diferențiat.

Fondul de manuscrise muzicale gregoriene din țara noastră este impunător, nu numai din punct de vedere numeric (mai bine de 40 de codice identificate), ci și din acela al vechimii unora dintre ele (un fragment dintr-un codex din secolele IX–X, *Evangelium S. Lucae*, ne este semnalat în Biblioteca Batthyaneum, alături de alte manuscrise din secolele XIII–XVIII, diseminate în diverse biblioteci și arhive) — fapt ce justifică în mod necesar acțiunea de valorificare a acestui valoros patrimoniu muzical. Elena Maria Șorban a acceptat deci ideea ca începutul acestei valorificări să fie făcut cu *Vigiliale*, un manuscris de mici proporții, din anul 1507, dar nu mai puțin interesant ca structură și conținut, provenind din colecția Muzeului Brukenthal din Sibiu. Motivând dintru început această opțiune, și încadrându-și lucrarea în structura colecției de „izvoare”, autoarea și-a organizat materia în felul următor: studiul introductiv, transcrierea muzicii și a textului literar, facsimilele manuscrisului. O notă asupra ediției, ce precede studiul introductiv, ni se pare a fi mai mult decât utilă, nu numai pentru înțelegerea unor aspecte de organizare și de conținut ale lucrării, ci și pentru expunerea și motivarea metodei comparative de cercetare, analiză și transcriere a muzicii, singura posibilă într-un astfel de domeniu complex și, am putea spune, complicat de exis-

tența atitor variante reale sau determinate de erori de copist. Pentru a rezolva în mod concludent unele probleme de conținut, de terminologie, de descifrare a unor „aspecte dubitabile” în scrierea muzicală, Elena Maria Șorban prezintă în context observații critice justificate de ideea de a oferi „în transcripta” versiunea muzicală corectă.

Studiul introductiv — o excelentă demonstrație de analiză și sinteză — conține date istoriografice și de codicologie, analize morfologice și stilistice suficiente pentru a putea încadra acest manuscris în epocă (prima decadă a secolului al XVI-lea — A. D. 1507), în aria de răspândire a muzicii gregoriene pe teritoriul transilvan, în forma muzicală a pieselor (*antifone* sau *responsorii*), în dialectul central-est-european pe care-l presupune limbajul gregorian. Acestea sînt de altfel și concluziile autoarei, pe care le statorește în mod indubitabil în concluziile finale.

Referirile istoriografice și codicologice, precis enunțate, sînt susținute atât de însemnările manuscrise, cit și de aspectul fizic al manuscrisului, operă a unui copist anonim izvoită din inițiativa și comanda lui Marcus Knoll, parohul acelor timpuri din Șura Mare și, totodată, percepător al capitulului sibian. Stabilind contextul vieții spirituale a comunității, Elena Maria Șorban conchide că „în acest perimetru geografic-istoric, cultul pentru morți se exprimă mai intens”, justificînd astfel apariția și importanța acestui codex de proveniență locală, „expresie autohtonă a artei gregoriene”. De mare interes sînt precizările autoarei referitoare la notația muzicală („diastematică consolidată”), la semiografia (simplă și combinată) ce se încadrează în tipologia „messino-gotică”, la tehnica de scriitură (gotică) etc.

În ce privește conținutul manuscrisului — care este un „*officium defunctorum*” (oficiul morților — „*vigilia*”) — autoarea precizează că acesta este alcătuit din „succesiuni de psalmi încadrați de *antifone*, de lecturi alternînd cu *responsorii* și, în final, orații”; o reprezentare sinoptică a conținutului, cu unele observații comparative, „încadrează categoric oficiul în ritul central-est-european”. Psalmii și anti-

fonele se desfășoară în tiparele celor opt moduri, antifonele — potrivit structurii lor muzicale — putînd fi organizate în trei grupuri, pe care autoarea le supune unei analize morfologice de un acut interes muzicologic; o analiză asemănătoare o consacră lecturilor și responsoriilor — toate acestea într-un limbaj specific, cu o terminologie adecvată, stabilă și bine motivată. Aceasta este de altfel și secțiunea cea mai substanțială din punct de vedere muzicologic a studiului introductiv, de un evident inedit în literatura muzicală românească, a cărei aplicabilitate o vom putea observa în mod practic în Transcripta. Considerațiile finale — sinteză, concentrare a unei aprofundate și minuțioase cercetări — ne pun în fața unei atitudini muzicologice de mare probitate științifică.

Transcripta, după cum precizează Elena Maria Șorban, consemnează versiunea muzicală considerată a fi cea corectă, potrivit cercetării

comparate și observațiilor critice expuse în Notă asupra ediției. Aici își găsește aplicabilitate întreaga demonstrație teoretică, concentrată și sistematizată de autoare în paginile Studiului introductiv.

Cît privește reproducerile în facsimil, acestea se succed în mod consecvent cu foliația originalului — nu în culori, ci numai în alb-negru, fiind imprimate cu o claritate apropiată de cea a originalului.

Nutrim speranța că această primă ediție de „monumenta et transcripta” a codicelui *Vigiliale* — o certă realizare a Elenei Maria Șorban și a Editurii Muzicale — va deschide calea spre valorificarea multor altor manuscrise muzicale gregoriene din fondul existent în țara noastră, spre a oferi cercetării muzicologice românești cele mai valoroase monumente de proveniență autohtonă.

TITUS MOISESCU

YVES LENOIR,

*Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók (1940–1945),*  
Louvain-la-Neuve, 1986, 512 p.

De curînd a văzut lumina tiparului o teză de doctorat care merită, și chiar trebuie, să fie prezentată opiniei muzicologice românești, și încă sub forma unei recenzii mai ample decît cele pe care le dedicăm, în general, evenimentelor editoriale de peste hotare. Este vorba de disertația *Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók (1940–1945). Contributions à l'étude de l'activité scientifique et créatrice du compositeur*, susținută la Louvain (Belgia) de Yves Lenoir, publicată în condiții tipografice impecabile de Institutul Superior de Arheologie și Istoria Artei din Louvain-la-Neuve.

Tema aleasă de candidat nu pare să fie mănoasă, cel puțin în comparație cu altele oferite de creația lui Bartók. Perioada de viață respectivă este reprezentată în cronologia operei de o mîină de creații cărora li s-a acordat dintru început epitetul „clasic” și în care filonul folcloric este integrat stilului bartókian: *Concerto pentru orchestră*, *Sonata pentru vioară solo*, *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră* și (neterminatul) *Concert de violă*. Te întrebi, pe bună dreptate, dacă merita să sacrifice colegul belgian atîția ani de muncă de cercetare pentru a identifica rubeđenția folclorică a unor teme din acestea, dacă nu ar fi fost mai profitabilă investigarea folclorului și a transcendenței sale în creația altor perioade, mai bogate în experimente componistice. Un și mai epatant spirit de abnegație se manifestă în felul cum candidatul s-a apucat de temă. Muzicolog de formație vest-europeană, el a colaborat cu o mulțime de instituții și specialiști din patru continente, s-a deplasat personal în multe locuri consemnate în culegerile

folclorice ale lui Bartók (inclusiv în Africa!) și a învățat nu numai maghiara și româna, pentru a avea acces direct la bibliografia publicată în aceste două limbi de circulație restrînsă, inclusiv la fondul de tradiții și de cultură pe care ele le vehiculează, ci pînă și araba dialectală. Cunoșcînd ignoranța unor bartókologi occidentali pentru tot ce se publică în alte limbi decît engleza și germana (a se vedea exemplul penibil al unui *Lübbes Bartók Lexikon* semnat de Heinrich Lindlar), atitudinea confratelui ne impresionează ca un gest neașteptat și cu totul lăudabil.

Partea I a volumului ne familiarizează cu viața lui Bartók din perioada tratată, inclusiv cu evenimentele care au dus la exilarea sa. Momentele binecunoscute din biografii uzuale sînt reevaluate de Lenoir în spiritul respectului pentru document și al curajului de a nu menaja personalități „importante”, în viață sau dispărute, pe care faptele le compromit. Pe baza unei documentări luxuriante, Lenoir prezintă și o mulțime de momente biografice inedite sau insuficient subliniate de alți autori, ca bunăoară intenția inițială a lui Bartók de a căuta azil în Turcia, gravele disensiuni științifice dintre Bartók și Kodály, care au marcat despărțirea lor în 1940, influența unor oameni de știință americani asupra vederilor etnomuzicologice ale lui Bartók, manipulațiile avocațești prin care manuscrisele lui Bartók au devenit după moartea sa feudă exclusivă a unui Viktor Bátor, apoi a unui Benjamin Suchoff, practic inaccesibilă cercetătorilor competenți, compunerea unui ciclu de prelucrări de melodii populare ucrain-

ne-nec, inedite pînă azi ș.a.m.d. Concluzia generală pe care o sugerează această parte este aceea că anii americani ai lui Bartók nu trebuie văzuți nicidecum ca o perioadă de viață unitară, ci ca una deosebit de zbuciumată din toate punctele de vedere, sinuoasă, marcată de mari avânturi și prăbușiri, nădejdi și deznădejdi, îndelungi tăceri dureroase și revelații cu consecințe istorice. O cunoaștere plenară și diferențiată a acestor evenimente poate să înlesnească efectiv comprehensiunea creației științifice și artistice din acești ani. În acest sens, prima parte a tezei lui Lenoir este, pentru oricare exeget al lui Bartók, un ghid de valoare excepțională.

Precum rezultă și din partea I, în anii exilului, pianistul Bartók bătea în retragere, compozitorul avea doar cîteva scurte perioade de activitate, în schimb, munca științifică a muzicianului a trecut pe primul loc în ierarhia celor trei domenii de activitate mai importante. (Cel de-al patrulea, profesoratul, minuțios documentat de Lenoir, poate fi neglijat în această recenzie.) În consecință, partea centrală a tezei este dedicată operei de etnomuzicologie a lui Bartók din anii vizați.

Ni se prezintă întii scrierile mărunte, ca *Some Problems of Folk Music Research in East Europe* (1940) sau *Diversity of Material Yielded Up in Profusion in European Meltingpot* (1942–1943). (Cîți dintre noi le cunoaștem?)

Prima capodoperă de anvergură, căreia Lenoir îi consacră un capitol aparte, este *Serbo-Croatian Folk Songs*, apărută postum, în 1951, apoi în 1978, ca prim volum al unei pretențioase ediții în patru volume, intitulată *Yugoslav Folk Music*. El conține, în principal, 75 de „ženske pjesme” înregistrate de Milan Parry în 1934, transcrise de Bartók și îngrijite pentru tipar în colaborare cu filologul Albert B. Lord; sub aspectul transcrierii, lucrarea constituie apogeul atins de maestrul neîntrecut în fixarea grafică a detaliilor infime din cîntecul popular. În volumul al II-lea al ediției din 1978, Suchoff a publicat studiul de sinteză al lui Bartók despre muzica populară sud-slavă, bazată pe 3 449 de melodii provenite din douăsprezece colecții. (Bartók, însuși, a cules doar 21 de piese sîrbești din Banat). Precum subliniază Lenoir, Bartók a dat aici un tablou sinoptic de excepțională valoare științifică, lucrarea întrunind experiența acumulată în Europa (inclusiv cea datorată scrierilor lui Brăiloiu, care au fertilizat gîndirea științifică a lui Bartók) cu inovațiile școlilor americane de etnologie. Volumele III–IV ale ediției postume conțin, ca facsimile ale fișelor respective, întregul material folcloric pe care Bartók l-a bazat pe concluziile: cele 3 449 de melodii aranjate potrivit clasificării sale și transcrise în maniera care îi era proprie (transpuse pe finală sol<sup>4</sup>, cu indicarea numărului de silabe, a cezurilor etc.). Fără îndoială, o ediție cu adevărat critică a acestui material ar fi fost extrem de binevenită. Dar, precum constată Lenoir, îngrijitorul de ediție s-a mulțumit cu soluția cea mai

comodă pentru el — reproducerea prin facsimile a tot ce a lăsat Bartók în legătură cu subiectul, cu extrem de puține pagini de comentarii, superficiale și ele —, ceea ce este de neiertat cînd se publică, sub același titlu generic, lucrări nu la fel de finisate, pe care autorul însuși nu a apucat să le îngrijească pentru tipar.

Capitolul *Rumanian Folk Music* (volumele I–III) este de cel mai direct și stringent interes pentru muzicologia românească. Fără îndoială, el ar merita să fie publicat integral și în limba română, spre a fi cunoscut de toți folcloriștii și muzicologii de la noi. Sub titlul „Les antécédents”, autorul rescrie minuțios istoria relațiilor lui Bartók cu folclorul muzical al românilor, iar, în încheierea capitolului, consacră cîteva pagini și istoriei folcloristicii muzicale românești, de la Anton Pann pînă la înființarea Institutului de Folclor de la București (1949). În ceea ce privește însuși corpusul de 2 555 de melodii și 1 752 texte (acestea din urmă totalizînd 16 100 de versuri și 690 de rînduri de refren), Lenoir îl prezintă cu toată obiectivitatea caracteristică omului de știință. În schimb, stilul său devine aproape patetic cînd demască, și referitor la această ediție, aceleași carențe pe care le apostrofase în capitolul precedent al tezei: lipsa de competență și de ținută științifică a îngrijitorului de ediție care, pe deasupra, în prefață face afirmații nefondate, de natură să-l discrediteze pe Brăiloiu. Cu toată stima pentru Bartók, Lenoir atrage răspicat atenția asupra faptului că el și-a definitivat această lucrare de căpetenie în condiții anormale: în America, pe baza exemplarului trecut în curat de colaboratorii săi din Budapesta, fără a avea acces la sursele primare ale materialului, adică la fonograme și la caietele, respectiv fișele sale. Pentru a fi cu adevărat la nivelul pe care l-ar fi putut atinge Bartók în condiții normale, o ediție critică ar fi trebuit să se bazeze pe studiul comparat al manuscrisului dus peste Ocean cu sursele sale rămase acasă, iar ca ediție postumă realizată la atîția ani după dispariția autorului, ea ar fi trebuit să conțină și considerațiile de rigoare dictate de noile poziții ale etnomuzicologiei românești care, de la plecarea lui Bartók și pînă la 1967 (anul apariției), a întreprins progrese ce nu se pot neglijă. Aceleași reproșuri în legătură cu editarea textelor românești: reproducerea în facsimile a ultimei versiuni în care Bartók le-a transcris în America, în anii izolării sale totale de sursele primare și de acei filologi români cu care ar fi putut colabora la nivelul dorit, nu este concludentă și cu atît mai puțin demnă de Bartók.

Cît de diferit de acestea a fost destinul volumului postum *Turkish Folk Music from Asia Minor*! Ediția critică a aceluiași Suchoff (1976) — care de data aceasta și-a permis să „îmbunătățească” ici-colo engleza lui Bartók, schimbînd evident sensul textului — este declarată de

Lenoir penibilă și diletantică (dovezile nu-i lipesc, dar nu le citez aici). În acest caz, ținta aluziilor defăimătoare din introducerea custodelui de la New York este muzicologul turec de binemeritată reputație mondială, Adnan Saygun, colaborator al lui Bartók, care a scos, paralel cu Suchoff o ediție cu adevărat critică a aceleiași lucrări. Prin prezentarea comparată a celor două ediții, Lenoir demonstrează fără putință de tăgadă că, într-o întreprindere muzicologică de acest fel, cercetătorul avizat și stăruitor, care investighează cu probitate sursele primare, chiar dacă este frustrat de accesul la ultima versiune de autor, are șanse de izbînzii și aduce cauzei beneficii incomparabil mai mari decît privilegiatul clauzelor testamentare care nu știe să facă altceva decît să reproducă — eventual cu „îmbunătățiri”, dar întotdeauna cu comentarii insuficiente, sub toate aspectele — cel din urmă cuvînt al autorului, pronunțat în condițiile știute. Această concluzie ne privește direct, întrucît ne îndeamnă să ne gîndim la cum ar fi putut să vadă lumina tiparului culegerea românească a lui Bartók dacă ea apărea sub îngrijirea critică a lui Brăiloiu sau Tiberiu Alexandru. Schimbările pozitive survenite mai recent în statutul juridic al materialului american (care pare să fi pășit pe drumul eliberării de sub regimul exclusiv de pînă acum) subliniază, o dată mai mult, atenționarea sugerată de teza lui Lenoir (neformulată de el explicit !): muzicologia românească trebuie să fie gata pentru momentul cînd se va putea trece la această operă de restituire plenară a celei mai importante culegeri personale de muzică populară românească.

Cea de a III-a parte poartă titlul anticipat pe coperta tezei: „Folclor și transcendență”. Din perspectiva acesteia, cele 314 pagini anterioare par a nu fi decît o simplă introducere. Dar cititorul avizat le consideră o contribuție majoră la literatura bartókiană, chiar și independent de ceea ce le urmează.

Să începem cu sfîrșitul. În concluzia părții a III-a, Lenoir stabilește că opera compoizistică a lui Bartók din perioada americană este profund pătrunsă de folclor. Inspirația românească se cifrează la 55% din total, cea maghiară de 35%, cele 10 procente rămase împărțindu-se în ordine descrescîndă între folclorul indonezian, arabo-berber, sirbo-croat, afro-american și slovac. (Desigur, aceste cifre sînt indicate cu toate rezervele cuvenite. Pentru a sesiza particularitatea valorilor referitoare la cele patru capodopere din perioada americană, să aruncăm o privire asupra unei alte statistici, mai exacte prin natura ei: potrivit concluziilor Verei Lampert, dintre cele 313 melodii populare preluate de Bartók între anii 1940—1945, 159 sînt maghiare, 81 slovace, 66 românești, 5 ucrainiene, iar cîte una este sirbă, respectiv arabă. Desigur, cele două statistici sînt incomensurabile, dar alăturarea lor arată sugestiv deplasarea predilecției lui Bartók, în ultimii ani de viață, spre folclorul românesc și scăderea

interesului său pentru cel slovac). Altfel se prezintă statistica aproximativă a influenței melodiilor populare vocale în cele patru creații cercetate: „conduce” cîntecul maghiar, cu 60%, urmează cel românesc, cu 30%, apoi cel arabo-berber, sirbo-croat și slovac. Din totalul influenței muzicii populare instrumentale, în schimb, Bartók a asimilat 70% de la români, numai 20% de la maghiari, 7% din muzica Indoneziei și 3 % din cea afro-americană.

În cadrul părții a III-a a tezei, materialul comparativ este tratat în trei capitole: muzica (populară) vocală (17 fragmente bartókienne cu paralelele lor folclorice), muzica (populară) instrumentală (28 fragmente) și „traditions historique et musique pseudo-populaire” (6 fragmente). Ceea ce compară Lenoir sînt, în majoritatea cazurilor, teme bartókienne, respectiv populare, dar sînt și cazuri în care comunitatea se constată în privința unor efecte specifice instrumentale sau a ornamentării, la nivelul unor scări modale, structuri strofice, formule ritmice etc. Cele 53 de fragmente pe care Lenoir le pune în legătură cu presupusele lor surse folclorice, se împart între cele patru lucrări în cauză, astfel: *Concerto pentru orchestră*, 18; *Sonata pentru vioară solo*, 10; *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră*, 4; *Concertul de violă*, 19. În cele ce urmează, pentru a facilita lectura acestei recenzii și a economisi spațiul de tipar, voi recurge la prescurtări. Titlurile vor fi simbolizate prin cîte patru majuscule (în ordinea cronologică păstrată și în fraza precedentă): ORCH, SONA, PIAN, ALTO; acestea vor fi urmate de indicarea mișcării, prin cifră romană, și de indicarea măsurilor în cauză, prin cifre arabe. De exemplu: ORCH/I/1—34 = măsurile 1—34 ale părții I din *Concerto pentru orchestră*.

Multe dintre comparațiile lui Lenoir sînt revelatoare și este de dorit ca ele să intre în patrimoniul muzicologiei universale, inclusiv în literatura de popularizare, bunăoară, similitudinea evidentă dintre ORCH/I/149—174 și melodia arabo-berberă culeasă de Bartók în 1913, ORCH/I/39—50 (sau ALTO/I/102—108 ș.a.m.d) și forma strofică caracteristică stilului vechi maghiar (A<sup>5</sup> A<sup>5</sup> A A, A<sup>5</sup> B<sup>5</sup> A B), ALTO/III/114—132 și melodia ucraineană din Saldoboș, ORCH/V/1—4 și intonația de tulinic din Transilvania, ORCH/V/418—429 și Mărunțelul de la Cotiglet (Bihor), ALTO/III/116—132 și De danț din Rîu de Mori (Hunedoara), SONA/I/1—8 și stilul istoric al verbunkosului unguresc, ORCH/V/556—572 și jazzul simfonice american.

În alte cazuri, deși analogia morfologică sesizată de Lenoir este incontestabilă, concluziile par exagerate. Bunăoară, insistența pe terța mică coboritoare cu accentul pe prima „silabă” caracterizează deopotrivă atît tema ALTO/II/30—39 cît și un anumit tip de bocet maghiar, totuși melodia citată a lui Bartók, cu ritmica ei giusto și cu anacruza pregnantă înainte de fiecare „silabă” accentuată aduce, măcar tot atît de mult, a intonație romantică (mie, cel puțin, îmi amintește chiar de finalul Scoțienei

de Mendelssohn, ritmica avîntată părînd a fi o caracteristică mai esențială decît terța mică coboritoare). Tot așa, nu contest similitudinea dintre PLAN/I/2—18 și rîndul melodic median al horei lungi maramureșene, dar melodia lui Bartók, foarte bogat ornamentată, în fond, ține de tipologia melodiilor *tempo giusto* de interpretare instrumentală și ca atare nu se asociază cu melopeele *tempo rubato* ale genului menționat. Aceste exemple s-ar mai putea înșira, dar nu este necesar. Ele sugerează concluzia că morfemele folclorice, învățate de Bartók în deceniile de activitate științifică și componistică, erau, spre sfîrșitul vieții sale, atît de profund asimilate și atît de amalgamate încît el le uzita spontan, în chip de elemente de „limbă maternă muzicală” (sintagma îi aparține!), împreună cu celelalte elemente ale limbajului său muzical.

Cîteva cazuri analizate de Lenoir merită să fie prezentate mai detaliat. El interpretează melodia de oboi ORCH/IV/ 4—12 paralel cu o melodie izometrică din stilul vechi maghiar, un colind românesc din Rîu de Mori (o eroare: autorul folosește aici termenul *aksak* cînd e vorba de un caz tipic de *giusto silabic*), un cîntec slovac din județul Zvolen, o horă bihoreană, o melodie din folclorul copiilor și un *párosító* maghiar. În parte, toate analogiile „spun ceva” despre tema lui Bartók; astfel, cazul demonstrează convingător întrepătrunderea complexă a unor surse de inspirație, dintre cele mai îndepărtate, în aparență.

În ORCH/V, o temă apare de trei ori, sub înfățișări și în contexte variate. Lenoir o și interpretează în legătură cu trei idiomuri diferite. Potrivit lui, tema ORCH/V/201—211 a fost sugerată lui Bartók de melodii de *kanász-tűlök* (= corn de porcar, magh.) din Ungaria de Nord, ORCH/V/277—288 pare să fie un ecou al stilului istoric *hajdútánc* (= dans haiducesc, magh.), iar ORCH/V/556—572 este un omagiu adus tradițiilor muzicale ale Noului Continent. Iată cît de complicată este la Bartók chestiunea sursei de inspirație și a valorificării ei!

Cea mai senzațională descoperire a lui Lenoir este exploatată în carte cu o modestie cu totul nejustificată. Referitor la ORCH/V/5—48, autorul arată că această melodie este un citat, și anume din folclorul muzical românesc extracarpatic: o horă din Regatul Vechi, înregistrată de Brăiloiu, prelucrată de Bartók pe baza unui disc obținut de la etnomuzicologul român și luat cu el în America. Nu mă îndoiesc că este așa, dar nu înțeleg de ce Lenoir nu a juxtapus temei bartókienne transcrierea horei în cauză, de ce nu a încercat să precizeze locul de baștină al originalului popular (Tiberiu Alexandru ar fi putut să-i acorde asistență științifică necesară!) și de ce nu a subliniat răspicat unicitatea momentului în creația tîrzie și chiar în toată opera lui Bartók; 1) este unicul citat de melodie populară, în toate cele patru capodopere ale perioadei ame-

ricane, celelalte fiind, toate, melodii originale de inspirație mai mult sau mai puțin folclorică; 2) aceasta este unica melodie populară românească prelucrată de Bartók din muzica teritoriilor extracarpatine și 3) unica printre prelucrările sale de melodii românești al cărei original a fost cules de altcineva decît de el însuși.

În sfîrșit, are Lenoir și o interpretare pe care o consider fundamental greșită. Este vorba de melodia *Calmo* din ORCH/IV/42—50. Confratele belgian are impresia că Bartók persiflează originalul luat din folclorul semicult: „cette présence incongrue s'inscrit dans le cadre d'une entreprise de dérision et de persiflage. La charge est alors agressive et outrancière et prend d'allure d'un règlement de comptes... Pour les besoins de la parodie, Bartók se plaît à accentuer les traits de caricature et fait surenchère de mauvais goût...” (p. 429, 432). Nu, exegeza aceasta nu are nici o acoperire în partitură, nu-i găsesc urma în tradiția interpretativă a lucrării și nici în comentariul muzicologic al textului bartókian. (Să fie așa ceva în lucrarea lui John Downey, la care trimite Lenoir, pe care eu nu o cunosc?). Dimpotrivă, sintem martorii unei istorice împăcări a lui Bartók cu intonația de *magyar nótá* (gen pseudopopular, corespondent al romanței românești), pe care o disprețuise profund, dar pe care în această creație de bătrînețe o integrează muzicii sale, înnobilit-o, făcînd din ea un sugestiv simbol al nostalgiei patriei îndepărtate. În contextul dat — partea se intitulează *Intermezzo interrotto* —, aceasta este melodia ideală, sublimă, miezul mișcării în care „poetul declară dragoste patriei sale, dar serenada este brusc întreruptă, el este atacat de oameni brutali, încălțați cu cizme, care îi sparg și instrumentul” (Bartók). Dînd crezare interpretării lui Lenoir, ar trebui să ne îndoim de justetea titlului bartókian și a explicației pe care a schițat-o el însuși cu privire la programul mișcării.

În ultima concluzie, în ciuda unor rezerve formulate aici, se poate susține că avem de a face cu o teză de doctorat care îi face cînte autorului și constituie o contribuție majoră la literatura de specialitate dedicată ultimei perioade de creație a lui Bartók. Ea este deosebit de importantă și ca substanțială pledoarie pentru ceea ce ne-am obișnuit să numim (cu sintagma lansată de Viorel Cosma) „vocația universală a folclorului românesc”. Rostită de un om de știință occidental, care a depus eforturi extraordinare pentru a se apropia de spiritualitatea est-europeană, sursă determinantă a operei științifice și componistice a lui Bartók, și care nu poate fi bănuț de părtinire innăscută sau dobîndită prin educație în favoarea unuia sau a altui popor dunărean, pledoaria este cu atît mai convingătoare.

FRANCISC LÁSZLÓ



LUCRĂRI APĂRUTE  
ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

- \* \* \* *Enesciana*, vol. II—III, *Georges Enesco, musicien complexe* (sub red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.
- DUȚU ALEXANDRU, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture* (Curentele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 711 p., 110 lei.
- Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), *Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești*, I, *Din antichitate până la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.
- GRIGORE IONESCU și GHEORGHE CURINSKI, *Monumente de arhitectură din zona „Porțile de Fier”*, 1983, 93 p., 77 pl., 21 lei.
- Institutul de istoria artei, *An Abridged History of Romanian Theatre* (Compendiu de istoria teatrului românesc), 1983, 191 p., 17, 50 lei.
- \* \* \* *Pagini de veche artă românească*, vol. V/1, 1985, 311 p., 76 lei.

REVISTE PUBLICATE  
ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI  
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ  
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE  
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART  
— SÉRIE BEAUX-ARTS  
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA  
REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ  
SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE  
LITTÉRATURE COMPARÉE  
REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR  
REVISTA DE FILOSOFIE  
REVISTA DE ISTORIE  
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE  
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE  
DACIA, REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE  
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES



STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA  
IN CINQUE VOLUMI

Il primo volume della storia della letteratura italiana, che si occupa della letteratura fino al secolo XIII, è stato scritto da Francesco de Sanctis. Questo volume è diviso in due parti: la prima parte tratta della letteratura fino al secolo XII, e la seconda parte tratta della letteratura del secolo XIII. La prima parte è divisa in tre sezioni: la prima sezione tratta della letteratura fino al secolo XI, la seconda sezione tratta della letteratura del secolo XII, e la terza sezione tratta della letteratura del secolo XIII. La seconda parte è divisa in due sezioni: la prima sezione tratta della letteratura del secolo XIII, e la seconda sezione tratta della letteratura del secolo XIV.

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA  
IN CINQUE VOLUMI

Il secondo volume della storia della letteratura italiana, che si occupa della letteratura dal secolo XIV al secolo XVI, è stato scritto da Francesco de Sanctis. Questo volume è diviso in due parti: la prima parte tratta della letteratura dal secolo XIV al secolo XV, e la seconda parte tratta della letteratura del secolo XVI. La prima parte è divisa in due sezioni: la prima sezione tratta della letteratura dal secolo XIV al secolo XV, e la seconda sezione tratta della letteratura del secolo XV. La seconda parte è divisa in due sezioni: la prima sezione tratta della letteratura del secolo XVI, e la seconda sezione tratta della letteratura del secolo XVII.